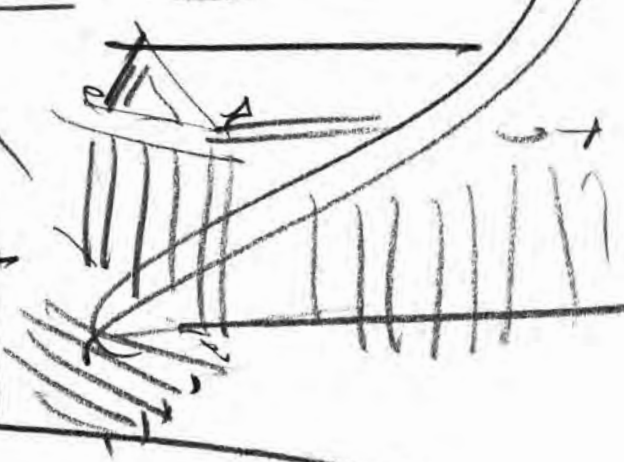
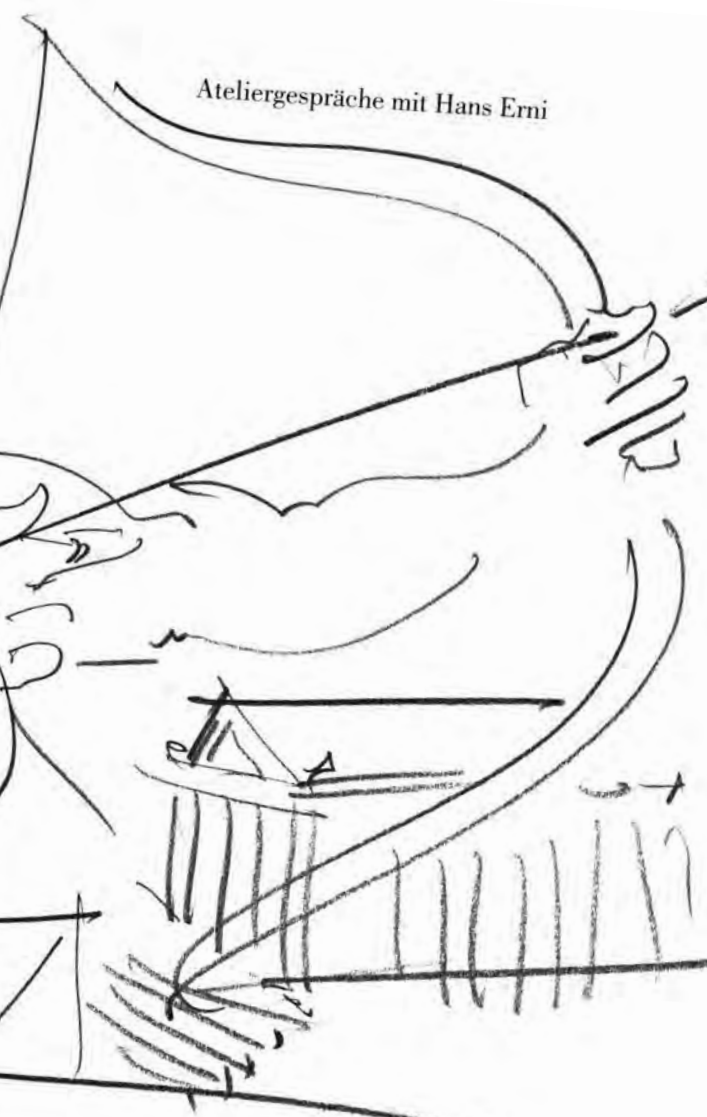


Andres Furger

Ateliiergepräche mit Hans Erni



Handwritten notes on the left side, including the date "15. 9. 95" and the name "Hans Erni".



Furger

Handeremplar

Handwritten signature or scribble.



Andres Furger

# Ateliergespräche mit Hans Erni

Verlag Neue Zürcher Zeitung

Autor und Verlag danken der Hans Erni-Stiftung, Luzern,  
für die Unterstützung durch einen namhaften Beitrag.

# Inhalt

7	Vorwort		
9	Ateliiergepräche	Anfänge eines Künstlerlebens	9
		Weiterbildung im Ausland	14
		Erste Erfolge	20
		Politische Diffamierung	37
		Neue Auftraggeber und Freunde	58
		Gesellschaft und plakative Kunst	67
		Künstler-Begegnungen	72
		Im Atelier	79
		Das Museum	88
		Kunst und Kreativität	92
		Worte über Werke	97
		Ein Werk entsteht	111
115	Nachwort von Andres Furger	Linke Vergangenheit und das Verdikt des Bundesrates	116
		Abwendung von der abstrakten Kunst	122
		Eigener künstlerischer Weg nach 1939/40	124
		Suche nach Vernetzung	130
		Zunehmende Resonanz in breiten Kreisen	134
		Geschichte und Kunst – Wechselwirkungen	137
		Achtung und Ächtung – Kunstgeschichten	140
148	Anhang	Anmerkungen zum Nachwort	148
		Daten zu Leben und Werk	152
		Abgekürzt zitierte Literatur	154
		Namen: Kurze Erläuterungen zu von Hans Erni erwähnten Begriffen und Personen	155
		Index der Personennamen	157

# Vorwort

Im umfangreichen Œuvre des im Jahre 1909 geborenen Luzerner Künstlers Hans Erni gilt das grosse Wandbild «Die Schweiz, das Ferienland der Völker» als Schlüsselwerk. Dieses vor 60 Jahren für die Schweizerische Landesausstellung in Zürich geschaffene Werk befindet sich heute im Schweizerischen Landesmuseum und war der Anlass für eine erste Begegnung und Auseinandersetzung mit Hans Erni. Die Zusammenkünfte zum Thema «Landi-Bild» von 1939 entwickelten sich im Zeitraum zwischen Herbst 1996 und Frühjahr 1998 zu Dialogen über das gesamte Leben und Werk Ernīs. Die Abschriften dieser auf Tonband aufgezeichneten «Ateliergespräche» dienten als Grundlage für den vorliegenden Text. Die Wortprotokolle wurden von mir nach Themen gegliedert, neu zusammengestellt und in eine gekürzte Fassung gebracht. Diese wurde anschliessend von Hans Erni durchgesehen und überarbeitet.

Bei den verschiedenen Besuchen im am Stadtrand von Luzern gelegenen Wohn- und Atelierhaus kam Hans Erni stets direkt aus seinem Atelier, und wenig später sprudelten auf meine ersten Fragen die engagiert vorgebrachten Antworten aus ihm heraus. Unterstrichen durch eine lebhaft gestik seiner prägnanten Hände, äusserte er Satz um Satz, ohne sich je ablenken zu lassen. Der Gang ins Atelier erfolgte jeweils auf speziellen Wunsch meinerseits. Dies ist offensichtlich sein eigenes Reich. Darüber befinden sich Schlafzimmer und umfangreiche Bibliothek. Hans Erni habe ich im persönlichen Kontakt als

tatkräftigen und disziplinierten Menschen erlebt, der erst auf Aufforderung hin seine Werke zeigt. Die Arbeitskraft des zum Zeitpunkt der Interviews im 89. Altersjahr stehenden Mannes ist ungebrochen: voller Tatendrang setzt er sich permanent mit neuen Projekten auseinander. Wenn er bei der Durchsicht von älteren Arbeiten auf etwas Bedeutendes stösst, legt er es spontan zum Aufziehen oder Rahmen beiseite. Stösst er auf ein halbfertiges Werk, macht er eine Bemerkung, dass er es fortwerfen werde, oder er legt es zurück, um es zu vollenden.

Hans Erni lebte und lebt wie kaum ein anderer Schweizer Künstler im Spannungsfeld zwischen Bewunderung und Ablehnung. So unterschiedlich wie die Urteile über ihn sind auch die Etappen seines Lebens und die verschiedenen Facetten seiner Persönlichkeit. Die Interviewtexte sollen jeder Leserin und jedem Leser ermöglichen, sich ein eigenes, differenziertes Urteil über einen interessanten Schweizer Zeitgenossen des 20. Jahrhunderts zu bilden. Das Schicksal Hans Ernīs zur Zeit des kalten Krieges, die unterschiedliche Rezeption seines Werkes und die anhaltend polarisierende Wirkung seiner Person in der Schweiz von heute sind gerade wegen der unterschiedlichen Rezeption ein interessantes Thema.

Mir ging es bei den Fragestellungen und im Nachwort vor allem um die Sicht aus der kulturhistorischen Perspektive. Dieser Band erhebt also nicht den Anspruch, den Maler Hans Erni neu zu situieren, sondern will in

erster Linie die Aussagen des Künstlers als Quelle erschliessen. Die Person, das Schicksal und das Œuvre von Hans Erni werden im Nachwort vor dem Hintergrund der sich schnell wandelnden Geschichte der Schweiz im 20. Jahrhundert gesehen. Das Bild mancher Zeitgenossen der Kriegs- und Nachkriegszeit ist heute wieder im Fluss und damit auch das von Hans Erni; dieses Werkstattbuch ist Teil eines Prozesses. Heute ist es noch zu früh, Hans Erni völlig unvoreingenommen in die Geschichte des 20. Jahrhunderts der Schweiz gültig einzuordnen. Es fehlt insbesondere die gelassene Distanz zum «späten Erni». Ich habe mich um Distanz bemüht, stellte aber gleichzeitig selbst fest, dass es heute noch nicht möglich ist, eine wirklich neutrale Position einem Mann wie Hans Erni gegenüber einzunehmen, dessen Bild nach wie vor von Achtung und Ächtung zugleich geprägt ist. Das Nachwort ist mitgeprägt von eindrucklichen Begegnungen mit dem Künstler. Meine Nachsicht in gewissen Bereichen mag man mir selber nachsehen; nachdem Hans Erni meiner Analyse gemäss von anderer Seite wiederholt einseitig beurteilt worden ist, beanspruche auch ich eine gewisse Einseitigkeit. «Ausschläge» in die eine oder andere Richtung gehören in einer Phase der erneuten Meinungsbildung zur nötigen Ausmarchung.

Für die Illustration dieses Buches konnte ich Dutzende von Skizzenbüchern des Künstlers durchsehen. Oft und gerade bei Hans Erni drücken Skizzen mehr Unmittelbarkeit

aus als fertige Werke und geben Einblicke in die «Werkstatt» des Künstlers. Dies ist mit ein Grund dafür, dass hier Wert auf die Abbildung «unfertiger» Werke und Zwischenstadien gelegt wurde. Sie passen meiner Ansicht nach gut zum Thema «Ateliengespräche». Die Fotos entstanden während des Gesprächs am 11. Juni 1997.

Dieses Buch konnte dank der aktiven Unterstützung von Doris und Hans Erni und ihrer Mitarbeiterin Frau Vreny Anderhalden sowie der folgenden Personen entstehen: Juerg Albrecht, Zürich, Heinz Egli, Zürich, Jochen Hesse, Zürich, Hans-Jörg Heusser, Zürich, Monica Iseli, Zürich, Christof Kübler, Zürich, Walter Köppli, Zürich, Thomas Loertscher, Bern, Ruedi Meier, Luzern, Stanislaus von Moos, Zürich, Karin-Maria Neuss, Zürich, Marco Obrist, Zürich, Manfred Papst, Zürich, Henk Rijkse, Amstelveen NL, Myrthe Stäger, Zürich, Donat Stuppan, Luzern, und Paola von Wyss, Zürich. Folgende Institutionen steuerten Materialien bei: Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, Schweizerische Nationalbank, Bern und Historisches Lexikon der Schweiz, Bern.

Andres Furger, Zollikon an Ostern 1998

# Ateliergespräche

1  
«Mein Vater», 1950.  
Tempera 97 x 84 cm

## Anfänge eines Künstlerlebens

*Andres Furger: Beginnen wir mit dem Vater- und mit dem Mutterbild?*

Hans Erni: Ich beginne mit einer lebendigen Erinnerung an meinen Vater. Vor Jahrzehnten begegnete ich «ihm» in Heraklion, auf Kreta, auf dem Weg nach Knossos. Der in einer Haustüre sitzende alte Mann mit Bart war haargenau mein Vater. Blick, Haltung, in sich gekehrt; in allem glich er ihm. Zuerst wollte ich ihn anreden, war drauf und dran, liess es dann aber sein. Ich fragte mich: Hat Charon den Vater zurückgebracht auf seinem Kahn und ihn für alle Zeit auf Kreta abgesetzt (Abb. 1)?



Alles, was in der Frühzeit meines Lebens geschah, war von den Vorbereitungen zum Krieg 1914–18 geprägt. Spielzeug war nicht erhältlich. Was wir Kinder in Händen hielten, sämtliche Bücher, die mein Vater besass, waren auf den Rändern verzeichnet. Und die einzige Art zu spielen, die wir durch unseren Vater erlernten, war Zeichnen und dies vorwiegend nach der Natur. Mein Vater liebte als Artilleriesoldat natürlich die Pferde, und deshalb sind diese damals schon in den Mittelpunkt der Darstellungen geraten. Schon mein Vater und seine zwei Brüder waren talentierte Zeichner. Der eine war Flachmaler und der andere Postbeamter, der aber sehr früh von hier nach Afrika auswanderte. Die Briefe und Karten meiner zwei Onkel waren immer illustriert. Der zeichnerische Ausdruck war für sie wie für meinen Vater wesentlich.

Von einer Sache im Zusammenhang mit meinem Vater muss ich noch berichten. 1918 kam es zum Generalstreik und anschliessend zu weiteren Streiks; mein Vater hatte damals eine Zeichnung von zwei gehenkten Streikbrechern auf der Landebrücke der Dampfschiffgesellschaft des Vierwaldstättersees in Flüelen gemacht (Abb. 2). Dies brachte ihm eine Zurechtweisung der Dampfschiffgesellschaft ein, die ihm sehr schadete. Demzufolge war ein Fortkommen in der Hierarchie auf dem Schiff nicht mehr möglich. Dieses Erlebnis verstand ich in der damaligen Zeit natürlich noch nicht wie heute. Jetzt kann ich die Konsequenzen seiner spontanen Tat besser absehen. Später wurde ja auch ich durch unsere Regierung gebrandmarkt. (Wir kommen darauf zurück.) Eigenartig, wie ein Bild die



2  
Zeichnung vom Vater des Künstlers, Gotthard Erni, von 1919 aus Anlass des «Dampfschiffstreikes». Am Galgen hängen zwei Brückenwarte, welche sich nicht am Streik beteiligt hatten.



Stellung eines Maschinisten in der Gesellschaft bestimmen konnte. Ich kenne die Situation heute nicht, aber zur Zeit meines Vaters war jeder, der unter Deck arbeitete, ein Minderer als einer, der über Deck tätig war.

Meine Mutter wuchs als Bauernmädchen auf dem Kätzigerberg in Dagmersellen LU auf. Wie viele andere aus ärmlichen Verhältnissen wurde auch sie in die Stadt Luzern zum Dienen geschickt (Abb. 3). Sie hatte das Glück, bei der Lehrerin Frau Therese Wyder unterzukommen, welche einer eher gehobenen Gesellschaftsschicht angehörte. Meine Mutter hat sich durch das Zusammenleben mit ihr eine Haltung angeeignet, die nach meinem Dafürhalten weit über dem Niveau eines Landmädchens lag. Sie durfte sogar ins Welschland gehen, um die französische Sprache zu erlernen. Meine Mutter hatte auch eine tief christliche Überzeugung, so dass wir weitgehend in diesem Sinn erzogen wurden.

*Auch der Werdegang Ihres Vaters hat Sie offenbar vielseitig beeinflusst?*

Mein Vater war zunächst bei von Moos, einem damals noch kleinen Eisenwarengeschäft auf der Reussinsel, als Mechaniker angestellt. Sein Vater war dort schon Fuhrmann und besorgte Transporte mit einem Ochsespann zum Bahnhof. Nach der Rekrutenschule kam mein Vater zur Dampfschiffgesellschaft, wo er es vom Heizer bis zum Maschinisten brachte, und dort – ich glaube – 48 Jahre diente. Ich erinnere mich an seine schöne Uniform mit



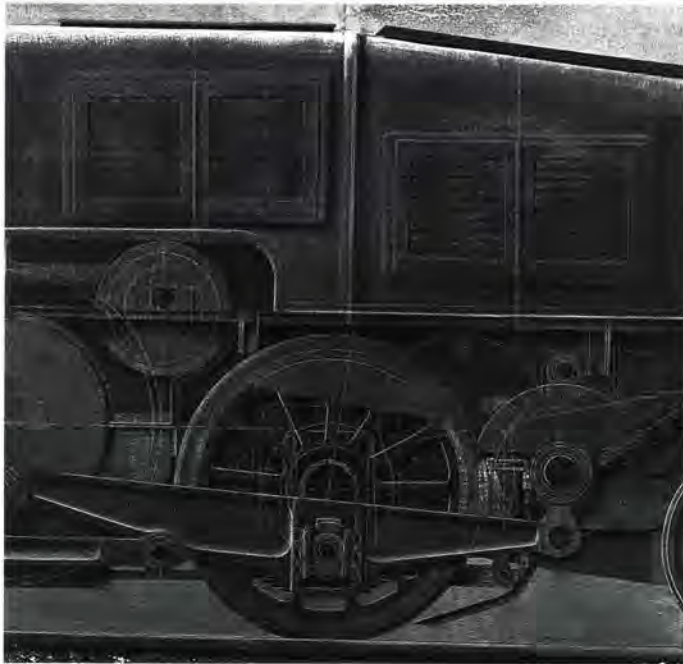
3

«Meine Mutter», 1952.  
Aus einem Familienalbum

Silberknöpfen und mit einer Mütze, wie sie Polizisten trugen, aber versehen mit dem Anker und schönen Garben rundherum. Mein Vater wehrte sich jedoch immer, diese Uniform zu tragen, es war ihm unangenehm. Wenn ich, bei Konferenzen etwa, eine Plakette mit meinem Namen anstecken muss, ist mir das auch eher peinlich. Ich sehe da eine gewisse parallele Abneigung gegen die Zurschaustellung.

Samstags oder sonntags wurden mein Bruder und ich vom Vater jeweils mit aufs Schiff genommen, damit wir der Mutter nicht zur Last fielen. Sie hatte mit meinen übrigen sechs Geschwistern genug zu tun. Der Maschinist hatte im Maschinenraum, ganz nahe bei den Dampfkesseln, einen kleinen Raum mit einer kurzen Liege. In dem kleinen Kubus durften wir jeweils nach Flüelen und zurück fahren. Diese Atmosphäre weckte mein Interesse an der Mechanik, am Technischen. Das tagelang gehörte Geräusch der Kolbenstösse und die Drehmomente, die Formen, haben sicher eine gewisse Wirkung auf meine Gesamthaltung in späterer Zeit ausgeübt.

4  
«Lokomotive», 1957.  
Tempera 65 x 63 cm



*Eines Ihrer Bilder zeigt die Seitenansicht einer Lokomotive.*

Die Darstellung dieser Lokomotive oder die irgend eines andern technischen Geräts ist immer stark vom Eigenorganischen her zu betrachten. Ich glaube kaum, dass man die Darstellung eines Instruments, einer Lokomotive oder einer Maschine in meinem Werk sehen kann, bei der das Funktionale nicht stimmen würde (Abb. 4).

*Kommen wir zu Ihrer Ausbildung. Sie wurden als junger Mann zum Vermessungszeichner ausgebildet.*

Für mich eine ausserordentlich wichtige Epoche. In jener Zeit habe ich festgestellt, dass unser Land und die Welt in ein geometrisch mathematisches Netz aufgeteilt sind, in einen graphischen Dreiecksstrudel. Durch diese Aufteilung können alle Quadratmeter vermessen werden. Meinem Lehrmeister war das Gebiet von Reussbühl/Littau zugeteilt. Der Bezirk erstreckt sich vom Emmengebiet auf der einen Seite zum Sonnenberg, der eine beachtliche Hügelkette darstellt, bis Hellbühl auf der anderen Seite. Ich habe in dieser Region jeden Markstein und jeden Polygon gekannt.

Im Sommer begann die Arbeit um 5 Uhr morgens, entweder in Hellbühl an der Emme oder auf dem Sonnenberg. Das hiess spätestens um 4 Uhr aufstehen, den Rucksack packen und sich aufs Velo schwingen. Mit dem Rucksack sowie dem Theodoliten in ei-

ner Kiste auf dem Rücken, einem halben Dutzend Jalons und der Messlatte auf der Schulter machte ich mich auf den Weg. Das Ärgste war die Steigung von Emmenbrücke nach Hellbühl. Meinen Übermut, mich einmal an einen Lastwagen anzuhängen, bezahlte ich mit einem Sturz, der mir zeitlebens in Erinnerung bleiben wird.

Die Arbeit war hart und der Geometer noch härter, eher brutal. Es machte ihm nichts aus, mich mit dem Schuh zu traktieren. Laut Vertrag waren die Samstagnachmittage frei, aber ich hatte während der ganzen Zeit auch an diesen zu arbeiten. Vertraglich waren 50 Franken als Anteil an die Ausrüstung ausgemacht. Allerdings habe ich nur das erste Monatsgeld erhalten und dann nichts mehr. Nach einem halben Jahr riet mir mein Vater aufzuhören. Trotz eher negativen Erlebnissen habe ich in dieser Zeit viel über die Landesvermessung und über das wunderbare Netz, das unser Land neben dem rein ökonomischen Flächennetz überzieht, gelernt.

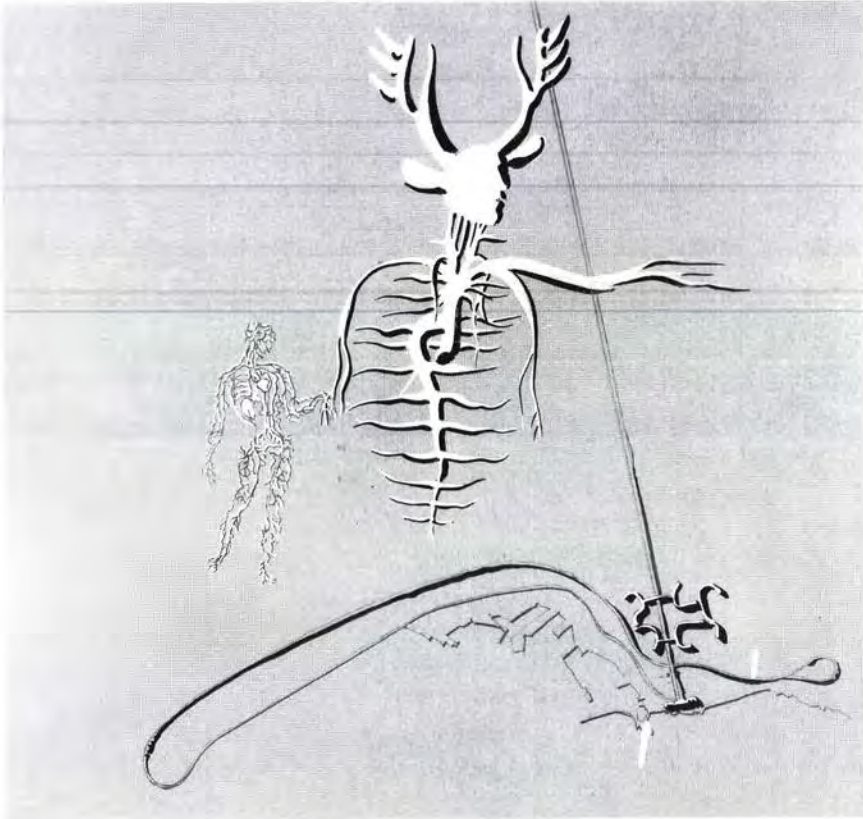
*Gibt es einen Zusammenhang zwischen den Netzen auf Ihren Bildern und der Erfahrung des Vermessungslehrlings vom Durchzogensein der Landschaft mit Linien?*

Ich bin sicher, dass es da einen engen Zusammenhang gibt. Er wird noch viel intensiver vor dem Hintergrund meiner späteren Lehre als Bauzeichner. In dieser Zeit habe ich immerhin die Grundlagen des Architekturzeichnens erworben. Es war die Zeit, in der ich stark von

den Ideen Le Corbusiers beeindruckt war, während mein Lehrmeister sich überhaupt noch nicht mit ihm auseinandersetzte. Ich habe damals weniger das rein Gesamtfunktionale der Architektur erlernt, als vielmehr die Möglichkeit des Entwerfens von Perspektiven. Meine Lehrmeister – Vater und Sohn Friedrich und Fritz Felder – haben sehr bald erkannt, dass meine Begabung mehr auf der Seite der Malerei lag als auf der des Technisch-Wissenschaftlichen. Und so durfte ich vorwiegend ihre Wettbewerbsprojekte in Perspektive zeichnen. Ich sehe noch heute ein Haus in Küssnacht mit einem Mansardendach vor mir, für das ich den Entwurf geschaffen habe. Dieser wurde hauptsächlich wegen der Einbettung der Architektur in die schöne Landschaft mit den Bäumen und der Rigi angenommen. Heute wäre so etwas unmöglich, weil die Architekten Projekt und Landschaft nur noch rudimentär angeben dürfen und weil mit dem Einbezug des Landschaftsbildes keine Wettbewerbe mehr zu gewinnen sind.

*Was bedeutet Ihnen Le Corbusier?*

Ich ging von seiner Publikation «Vers une architecture» («Kommende Baukunst») von 1926 aus, einer fast elementaren Auseinandersetzung mit der griechischen Kunst bis hin zur Anwendung in der modernsten Architektur. Ich fand keinen anderen Architekten, der in gleicher Weise das Klassische mit dem damals Modernen verbunden hat. Auch später – in Indien – war ich von seinen Bauten in

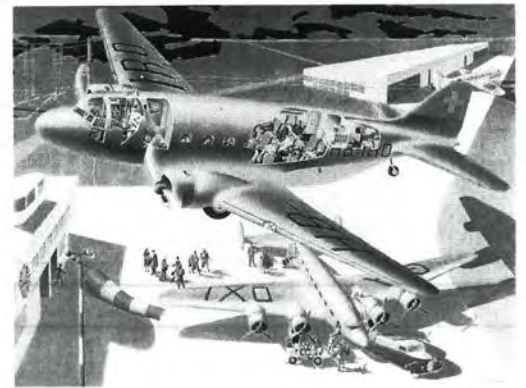


5

Von Le Corbusier inspirierter Grundriss in Gegenüberstellung zu inneren Strukturen des Menschen. Entwurf in Zusammenhang mit den im Rahmen der Ausstellung «Switzerland – Planning and Building Exhibition» für das «Royal Institute of British Architects» in London 1946 ausgeführte Panneau. Tempera 40 x 40 cm

6

Schulwandbild «Verkehrsflugzeug» von 1940. Mehrfarbentiefdruck



Chandigarh tief beeindruckt. Die ganze, leider nie ganz fertig gewordene Anlage wirkt architektonisch wie ein Wunder. Ich durchstörte diesen Komplex nach allen Seiten. Er wirkt als Ganzes monumental, in der Ansicht grandios, mit dem Teich bildet er eine Einheit zwischen Architektur und Umgebung. Allerdings macht dieses Projekt auch sichtbar, dass der Architekt Le Corbusier ein genialer Entwerfer war, aber die Ausführung ihn wahrscheinlich weniger interessierte (Abb. 5).

*Wie kamen Sie so früh zu Kenntnissen über die avantgardistische Architektur wie derjenigen von Le Corbusier?*

Ich habe damals, mit etwa 25 Jahren, einen von der Gesellschaft ausgeschlossenen Mann namens Josef Jans kennen gelernt, einen Bankangestellten, der sich vor allem mit intellektuellen Fragen befasste. Später wurde er Kunsthändler. Er war hochbegabt und strahlte ein Wesen aus, das mich stark beeinflusst und sehr früh auf gewisse literarische Aspekte des Lebens aufmerksam gemacht hat. Damals habe ich zu lesen begonnen. Jans' Vater war Polizeikommandant von Luzern. Eine Gestalt mit Schnurrbart wie Bismarck und hellblauer Uniform wie ein damaliger General.

Nachdem Josef Jans von der Bank entlassen worden war, distanzierte sich auch sein Vater von ihm. Der allem gegenüber kritisch und skeptisch eingestellte Sohn kam sich wie ein Verstossener vor. Seine Erfahrungen halfen auch mir, selbstkritisch zu werden.

*Was haben Sie damals gelesen?*

Die wesentlichsten Anregungen gaben mir die Kulturgeschichten Griechenlands und der Renaissance von Jakob Burckhardt. Sie wurden für mich zu einer Stütze im Leben. In dieser Gründlichkeit habe ich kaum je wieder eine Kulturgeschichte durchgearbeitet. Die Schriften Jakob Burckhardts waren mir später auch sozusagen Basis für meine Illustrationen zu Texten von Platon, Pindar, Sophokles, und anderen mehr.

## **Weiterbildung im Ausland**

*Sie gingen relativ früh nach Paris, Berlin und London.*

Nach Berlin ging ich 1929/30 in der Absicht, einmal Architektur zu studieren. Zunächst bewarb ich mich aber an den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst, Klasse Karl Hofer. Er war in dieser Zeit der grosse Mann an der Akademie. Ich bekam die Antwort, die Klasse Hofer sei überfüllt und für mich sei keine Annahme mehr möglich. Trotzdem reiste ich nach Berlin und gab vor, den Absagebrief nicht erhalten zu haben. Danach wurde ich in die Klasse Maximilian Klewer eingeteilt. Dieser Professor war bereits Anhänger Hitlers und kam oft in Stiefeln ins Atelier.

Max Liebermann, Max Slevogt und Käthe Kollwitz hatten ihre Ateliers im oberen Stock der Akademie. Die Spannung zwischen dem

7

Hans Erni im Gespräch mit Andres Furger vor dem Bild «Sonne und Mond» (1962, Tempera auf Leinwand, 200x300 cm).  
(Foto D. Stuppan)





Am 14. Juli d. J. 1928... (The text is a handwritten letter in German, written in a cursive script. It discusses the artist's work and the state of the world at the time. The text is partially obscured by the drawing above it.)

8

Brief «quatorze juillet» von Hans  
Erni aus Paris an seine Familie in  
Luzern von 1928.  
12 x 55.5 cm



Ein nimmbeurnde Pose für die Frauen

9

Wettbewerbsarbeit von 1928 für die  
Académie Julian in Paris.  
Öl auf Leinwand, ca. 120 x 100 cm  
(Académie Julian, Paris)

10

Brief vom 28. 2. 1929 mit Skizze des  
Aktes von Abb. 9.

Hergebrachten (vom Impressionismus gekennzeichneten) und dem Neuen war für mich ein Anreiz. Für die technischen und malerischen Anliegen – Farbkunde, Gravur, Lithographie und Linolschnitt – hatte ich den hervorragenden Professor Teuber. Seit dieser Zeit sind mir keine technischen Rätsel ungelöst geblieben. Als Student an der Akademie konnte man auch die Sporthochschule und Anatomiekurse der Mediziner besuchen. Ich ging überall hin, wo ich etwas erfahren, meinen Wissensdurst stillen sowie meine recht provinzielle Herkunft abstreifen konnte. Dieses Jahr in Berlin war mir von grosser Bedeutung.

*Gab es damals in der Schweiz keine Gelegenheit, im Bereich Architektur oder Zeichnen eine höhere Schule zu besuchen?*

Ich hatte das Bedürfnis, aus dem Umkreis Luzern auszubrechen, dies auch im Sinne des Aussteigens aus der kirchlichen Dominanz. In Berlin kam ich in eine völlig andere Situation hinein. Meine Bude lag an der Hermannstrasse, im damals ärmsten Quartier, wo sich allabendlich Kommunisten mit Nationalsozialisten in Strassenkämpfen schlugen. Dabei gab es damals schon Verwundete und Tote. 1929 bin ich selbst einmal in einen Strassenkampf geraten. Diese Situation hat mich dazu bewogen, mich mit den sozialen Veränderungen auseinanderzusetzen und Abendkurse an der Universität, etwa bei Alfred Adler, einem Opponenten von Sigmund Freud, zu besuchen.

*Und die Reisen nach Paris?*

1928 ging ich – vor Berlin – erstmals nach Paris, und zwar mit meiner Freundin und späteren ersten Frau Getrud Bohnert. (Zwischen den Lehrzeiten als Vermessungstechniker und Bauzeichner habe ich ein paar Monate die Kunstgewerbeschule Luzern besucht und sie dort kennengelernt.) Mein erstes Pariser Atelier lag in der Rue de l'Abbé de l'Épée, und zwar auf dem Dachboden eines Hotels, der ursprünglich als Waschküche diente (Abb. 8). In diesem Atelier lebten Gertrud Bohnert und ich ein Jahr zusammen. Während drei Monaten war ich an der Académie Julian, damals eine recht primitive Schule, in einer Art Bauernscheune untergebracht. In dieser Zeit habe ich viel gearbeitet und gewann den Jahreswettbewerb der Akademie (Abb. 9 und 10). Versprochen war, dass der Gewinner auch einen Geldpreis erhalte. Aber man hat mir gesagt «point monnaie, point suisse»! Ein Schweizer hat Geld, also bekam ich nichts. Aus Enttäuschung ging ich nicht mehr zur Akademie. Die Enttäuschung – eher Wut – war umso grösser, als ich mich in Paris gewissermassen durchhungern musste. Eine Tortur war es jeweils, wenn ich an einer Bäckerei vorbeikam, mir das Wasser im Munde zusammenlief und ich nichts kaufen konnte. Nach dem Weggang von der Akademie hatte ich Zeit, Museen zu besuchen. Ich besass ja noch den Studentenausweis der Académie Julian, und so hatte ich freien Zutritt zu allen Museen.



In jenem Jahr hatte ich noch keine Beziehung zur damals gegenwärtigen Malerei. Es war vielmehr eine Vorbereitung im handwerklichen Bereich. Zur Auseinandersetzung mit der vom Impressionismus sich abspaltenden Avantgarde kam es erst im zweiten Anlauf in Paris.

*Wie kamen Sie auf Ihr Pseudonym «françois grèques»?*

Das ist eine einfache Sache. Paris gab mir – besonders seit 1930 – die ersten Eindrücke der damals gegenwärtigen Kunst. Die Beeinflussung durch französische Künstler drückte ich mit dem Vornamen françois aus und mit grèques, dem Nachnamen, gleichzeitig die mich prägende Tradition der mediterranen griechischen Kunst, der Quelle unseres Wissens.

*Seit Anfang stehen Gestalten der griechischen Mythologie im Vordergrund Ihres Werkes?*

Dies hat einen ziemlich klaren Urgrund. Eine wichtige literarische Nahrung in der Zeit, da ich im wahrsten Sinne des Wortes am aufnahmefähigsten war, stellten wie erwähnt die Kulturgeschichte Griechenlands und jene der Renaissance von Jakob Burckhardt dar. Denn die Art der Gestaltung von einem Teil der Weltgeschichte, in Griechenland oder in Rom, in dieser Form und Konsequenz, wurde für mich in der Tat so lebendig wie später dann die Übersetzungen von André Bonnard.

Er sagte mir immer, es muss so sein, dass du das Gefühl hast, an der Aktion teilzunehmen, die beschrieben ist. Und das ist bei den Darstellungen Jakob Burckhardts der Fall. Er lässt den Leser teilnehmen wie Bonnard bei Sophokles.

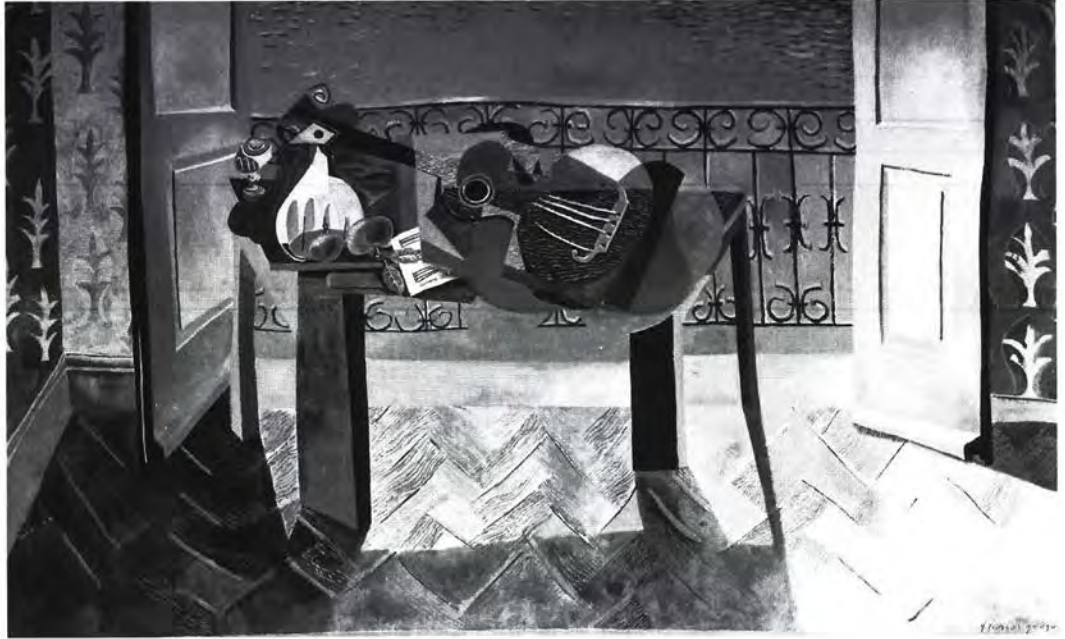
*In Paris waren Sie Mitglied der bekannten Gruppe «Abstraction – Création».*

Diese Welt mit Picasso, Braque und den anderen Kubisten war für mich so wichtig, dass ich am liebsten alle nachgeahmt hätte. Aus jener Zeit stammt das Wandbild hier im Wohnzimmer, das ich im Haus Hirschenplatz 6 im Dachstock als Fresko ausgeführt habe. Es hat sich so gut gehalten, dass ich es, als das Haus 1983 renoviert und innen ausgehöhlt wurde, von einem Restaurator von der Brandmauer habe abnehmen lassen (Abb. 11). Dieses Fresko zeigt einen Ausblick, der ebenso aus der damaligen Welt Picassos sein könnte. Zu dieser Zeit kam ich auch mit dem Surrealismus in Kontakt. 1928, oder vielleicht erst in den dreissiger Jahren, habe ich bei Léonce Rosenberg, Paul Rosenbergs Bruder, die erste Ausstellung des jungen Salvador Dalí gesehen und mit ihm gesprochen. Dalí wirkte auf mich damals wie ein Ephebe. Seine Jugendwerke beeindruckten mich sehr. Die Brüder Rosenberg führten in Paris an der Rue de la Boétie je eine Galerie, Léonce allerdings die viel bescheidenere.

In Paris habe ich auch einige Schweizer Freunde getroffen, so Kurt Seligmann, etwas

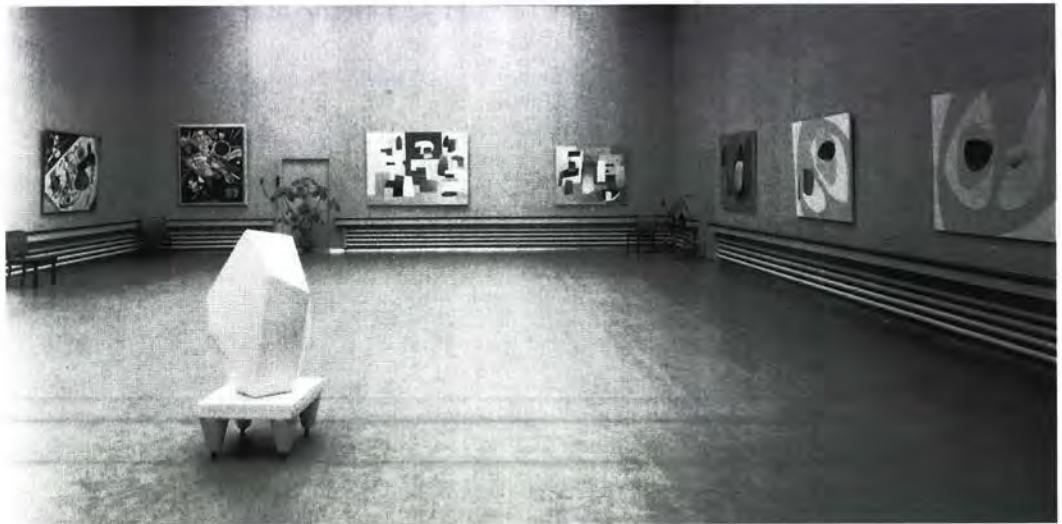
11

Fresko «Tisch in der Balkonöffnung» von 1933 aus dem alten Wohnhaus Ernís am Hirschenplatz 6 in Luzern, das in der Art Braques gemalt und mit «françois grèque» signiert ist. 215 x 330 cm



12

Blick in die Ausstellung «these anti- these synthese» von 1935 im Kunstmuseum Luzern mit Arbeiten von Wassily Kandinsky, Alberto Giacometti, Jean Hélión und Hans Erni.



später auch Hans Arp und Sophie Taeuber. Es war die Zeit, wo mir vom Konservator des Luzerner Kunstmuseums, Dr. Paul Hilber, bereits die Organisation der Ausstellung «these – antithese – synthese» übertragen war. Nach meinem Dafürhalten brachte die charakteristische neue Form der Ausstellung eine neue Schicht von Besuchern, wie die Vertreter des Neuen Bauens mit Siegfried Gideon, den jungen Alfred Roth und den Brückenbauer Robert Maillart. Es gelang mir, ganz bedeutende Werke der Pariser Schule, unter anderem von Picasso, Braque, Léger, Miró, Mondrian, Kandinsky, sowie den Polyeder von Alberto Giacometti von Paris nach Luzern zu bringen. Der Polyeder war neu und als Original in Gips ausgeführt. In Bronze ist er heute ja überall auf der Welt gegenwärtig (Abb. 12).

*Können wir einen Sprung machen ins Jahr 1938 und zu Ihrem Englandaufenthalt? In welcher Welt standen Sie in London?*

Ich kam von Paris, wo ich mit Piet Mondrian und vielen anderen Koryphäen ausgestellt hatte, nach London. Dort traf ich in dem Augenblick ein, als die ersten Architekten und Künstler des Bauhauses nach London emigrierten. Viele Künstler kamen auf der Flucht vor Hitler für einige Monate nach London, bevor sie weiter nach Amerika emigrierten. Sie wohnten im gleichen kleinen Bezirk Haverstock Hill, im Quartier Hampstead, wo sich auch Ben Nicholson, Barbara Hepworth, Henry Moore, Alexander Calder, Naum Gabo und



Antoine Pevsner vorübergehend niedergelassen hatten. Auch ich hatte dort mein Atelier. Man kam wöchentlich in einem der Ateliers zusammen. Da die Emigranten aus Deutschland dabei waren, war meist eine gewisse Spannung spürbar. Dies war die Atmosphäre, in der ich mich damals bewegte. Während eines Jahres habe ich intensiv in der Gruppe «Abstract and Concrete» mitgemacht und ausgestellt.

### Erste Erfolge

*Wann hat man Sie in der Schweiz erstmals als Künstler wahrgenommen?*

Das war 1935 anlässlich des Wettbewerbs für ein Wandbild im Bahnhofbuffet von Luzern. Ich gewann den für Schweizer Künstler ausgeschriebenen Wettbewerb mit dem Bild «Die drei Luzerner Grazien», einer Vedute vom Kapellplatz und der Aussicht auf die Kapellbrücke. Ich wählte dieses Motiv Luzerns bewusst – als einstiger Ausgangspunkt des Schiffsverkehrs nach Flüelen hin zum Gotthard. Bei der Projekteingabe befand ich mich schon in den Gefilden der Abstrakten. Ich

13

Fresko im ehemaligen Luzerner Bahnhof «Die drei Luzerner Grazien» von 1935. Das ganz rechts ersichtliche Manifest lautet: «Eigentlich male ich ungegenständlich und wohne in Paris. Willens weiter in Paris zu arbeiten, jedoch völlig mittellos, setzte ich alle Hoffnungen in die erfolgreiche Teilnahme. Nur eine gegenständliche Darstellung und ein Motiv mit lokaler Ausstrahlung versprach diese Erfüllung. Der Wettbewerbsausgang gab mir recht.»



14

Druckvorlage für das zweite Plakat von Hans Erni: «40 Jahre Konsumverein» von 1930. Die abstrahierende Darstellung eines Baumes erregte damals Anstoss und führte zu kritischen Briefen an den Konsumverein. Farbstift und Tempera 128 x 90,5 cm



habe den Inhalt dieses Freskos aber so traditionell gewählt, weil mir bewusst war, dass eine freiere, modernere Darstellung bei der Jury keinen Erfolg haben würde. Und ich brauchte Geld. Erst bei der Ausführung habe ich im Bild dann noch – als Anschlag an der Kapellkirche – ein Manifest hinzugefügt, das mir natürlich wegen seines Inhalts übelgenommen wurde (Abb. 13). Mit der Ausführung dieses Werkes erbrachte ich den Beweis, dass ich ein Fresko von zirka 12 Metern Länge mühelos beherrschte. Das Bild wurde übrigens beim Brand des Luzerner Bahnhofs 1971 beschädigt, daraufhin abgelöst und restauriert. Es ist zur Zeit in meinem Museum eingelagert.

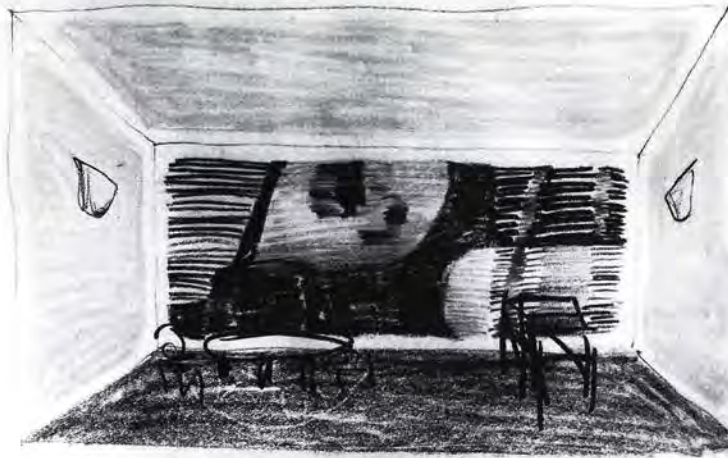
Dieses Fresko war die erste grössere Auftragsarbeit in der Schweiz. Noch früher machte ich für einen Lehrer, der Schulbücher redigierte, Illustrationen. Das erste Plakat entwarf ich für die Freunde des Wanderns und der Jugendherbergen, 1929. Vom Konsumverein Luzern erhielt ich den Plakatauftrag aus Anlass seines 40-Jahr-Jubiläums (Abb. 14). Die Bäckerei befand sich in unserem Haus. Man musste dort alle Einkäufe tätigen, sonst hätte man mit der Kündigung rechnen müssen.

Auch in der Kunstgewerbeschule beteiligte ich mich an Plakatwettbewerben. Einmal machte auch Professor Robert Spreng mit, der die Dekorations- und Plakatmalerei der Schule leitete. Mein Entwurf wurde jedoch besser bewertet als der seine ...

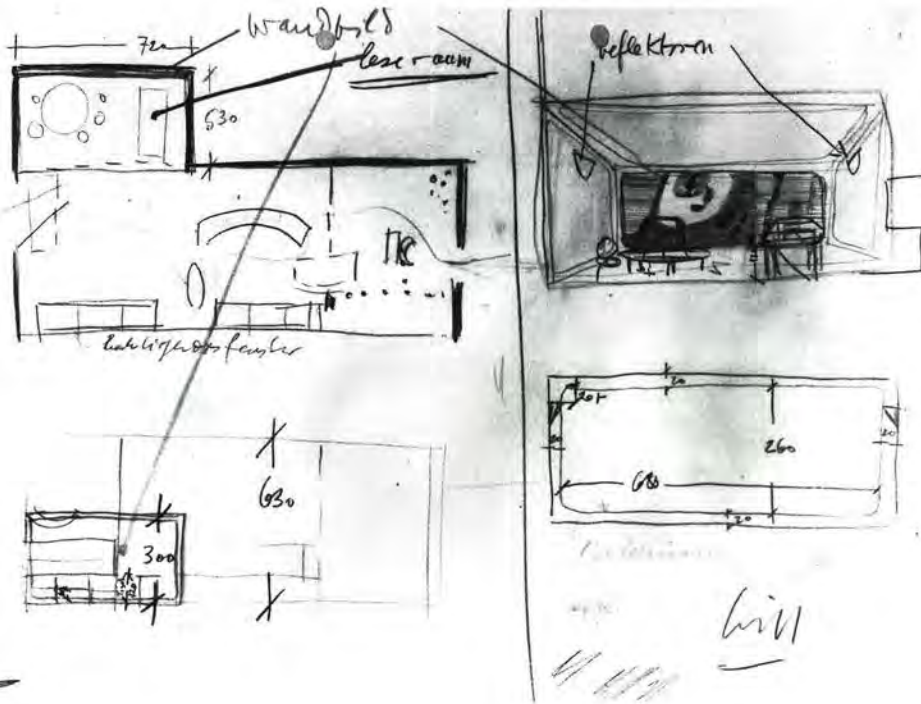
*Sie haben relativ früh Schulwandbilder gemalt?*

Ja, ich habe mehrere Schulwandbilder gestaltet. Seinerzeit stellte der Schweizerische Lehrmittelverlag den Schulen Bilder mit aktuellen Themen zur Verfügung, um den durchzunehmenden Stoff zu veranschaulichen. Mit dem Bild «Verkehrsflugzeug» konnte ich den Ablauf des Lebens auf dem Flugplatz der Swissair darstellen. Meines Erachtens ein informatives Bild, das auch heute noch eine klassische Darstellung der frühen Fliegerei vermittelt (Abb. 6). Dazu kommen noch andere Schulwandbilder, z.B. «Hochdruckkraftwerk». Dieses habe ich 1936 in Beziehung mit einer Eisenbrücke am Gotthard und mit dem «Roten Pfeil», der in jener Zeit hochaktuell war, gesetzt. Dazu gehören auch die Staumauer, die Druckstollen und das Kraftwerk selber. Eigentlich waren das schon Vorarbeiten zu Szenen im «Landi-Bild».

Ein weiteres Schulwandbild war «Eisengiesserei» und ein anderes aus dem gleichen Jahr hatte die «Saline» zum Thema. Es zeigt die Technik der Salzgewinnung.



Ich betrachte keine Entwürfe noch nicht als Lösung, sondern lediglich  
 als Punkt zur Weiterarbeit. Ich wäre keinem feste, bald einen Beweiz  
 zu hören um die Zeit bis zur Lösung zur Weiterentwicklung  
 der Entwürfe noch voll erörtern zu können. Notwendigkeit hinwies  
 (die Farben habe ich so beifügig angegeben, wie ich auf diese



15

Triennale von Mailand aus dem Jahre  
 1936 mit Wandbild (680 x 260 cm)  
 von Hans Erni und Möbeln von Max  
 Bill im Lesesaal.

Oben: erster Entwurf von Hans  
 Erni.

Unten: Situations-skizze mit Er-  
 gänzungen von Max Bill. Die beiden  
 Skizzen stammen aus einer Zeit, als  
 Bill und Erni künstlerisch noch sehr  
 ähnlich arbeiteten. (Das untere Blatt  
 trägt die Signaturen beider Künstler.)  
 Das Wandbild von Hans Erni wurde  
 nach Ende der Triennale zerstört.



16

In seiner Aktivdienstzeit als Soldat zeichnete Hans Erni eine Serie von Darstellungen zum Thema Mobilmachung. Hier ist ein Wehrmann dargestellt, der einen Munitionskorb trägt, und im Hintergrund befindet sich eine Wache.

Federzeichnung von 1939

*Was war Ihre Rolle an der Triennale in Mailand 1936?*

Max Bill hatte die Aufgabe, die ganze Abteilung Schweiz in der Triennale zu entwerfen. Und er hat das grossartig gemacht. Ich meine, diese Triennale war mustergültig gestaltet. Das Departement des Innern oder Aegidius Streiff vom Werkbund wollten offenbar nicht, dass Max Bill alles überlassen wird. Deshalb wurde ich für die Ausführung des dominierenden Bildes für den Hauptsaal angefragt. Natürlich habe ich mit Freuden zugesagt. Ich fühlte jedoch, dass dies den Ideen von Max Bill widersprach. Er war ja ein Reinheitsapostel und wäre sicher am allerglücklichsten gewesen, wenn kein einziges Strichlein von einem anderen als von ihm in dieser Triennale sichtbar gewesen wäre. Ich hätte es auch nicht empfunden, wenn das so gekommen wäre, denn Max Bill hat damals wirklich bahnbrechend gewirkt mit seiner Klarheit, seiner Konsequenz, in gewissem Sinne auch seiner Sturheit.

Trotzdem verschaffte mir dieses Bild grosse Genugtuung, denn ich konnte mich erstmals von der Idee des Naturabbildens abgrenzen und in Formen ausdrücken, die sich fast ausschliesslich aus dem abstrakten technischen Empfinden, aus dem Bewusstsein der Dominanz des Wissenschaftlichen ergaben. In allen meinen abstrakten Arbeiten schwingt immer etwas mit, das sich vom Natürlichen ableiten lässt. Im Grunde genommen ist überall etwas vom Menschen und der Natur, der

Unatur, mit drin. Ich musste mein Werk in acht Tagen hinwerfen. Es war im Grunde ein Glück, dass ich dafür nur so kurze Zeit zur Verfügung hatte, denn damit blieb eine gewisse Spontaneität erkennbar, vom Entwurfsmoment bis zur fertigen Ausführung. Leider ist das Bild auf einer Wand realisiert worden, die nach Ausstellungsende abgerissen wurde. Und damit ist auch das Bild verloren gegangen, was ich eigentlich bedaure, weil nur noch flüchtige Skizzen davon vorhanden sind (Abb. 15).

*Wer hat Sie in den dreissiger Jahren, vor Beginn des Zweiten Weltkrieges, besonders beeinflusst?*

Der früheste Inspirator war Josef Jans. Einer seiner, soit disant, Adepten war bereits vor mir Konrad Farner. Durch Jans habe ich Farner kennengelernt. In einer Kleinstadt, in einem so engen Kreis, entwickelt sich bald Eifersucht. Folge davon war die Wegwendung Jans' vom revolutionären Konrad Farner, der in dieser Zeit stellenlos war, bald aber eine Stelle in der Buchhandlung Stocker, einer der besten in Luzern, antrat. Man kann sagen, dass Konrad Farner durch seine Tätigkeit bei Stocker diese Buchhandlung beinahe in den Ruin führte. Und dies nicht wegen seiner Facharbeit. Im Gegenteil, er hat der Buchhandlung viel neuen Stoff zugeführt, aber Stoff, der nicht der Haltung der katholischen Leserschaft entsprach. Diese Buchhandlung hat damals einen Weihnachtskatalog heraus-

gebracht, für den ich den Umschlag gestaltet habe. Vielleicht waren der zu grosse Umfang des Kataloges, die zu grosse bibliographische Fleissarbeit Konrad Farners für den Ruin der Buchhandlung mitverantwortlich.

Allabendlich, über Jahre hinweg, ist Farner mit einem Stoss neuer Bücher aus dieser Buchhandlung zu mir an den Hirschenplatz gekommen. Von abends acht, neun Uhr, bis in den Morgen hinein hat er mir vorgelesen. Und dies ist es im Grunde, was ich Farner so hoch anrechne. Denn das Wissen, das er in mein Atelier gebracht hat, war nicht etwa nur politischer Art, sondern eine breitgefächerte Auswahl. Dabei kam natürlich die Linksliteratur auch immer wieder zur Sprache. Er hat mir die damals gegenwärtige Situation des historisch-materialistischen Weltbildes im Sinne von Karl Marx vorgestellt. Ich erfuhr Karl Marx nicht nur als modernen Erneuerer, sondern auch als Philosophen, der auf frühchristlichen Gegebenheiten aufbaute und in der damaligen Gegenwart eine höchst lebendige, neue Sprache schuf. Durch Konrad Farner kam nicht nur marxistisches Gedankengut zur Sprache, sondern die Diskussion betraf alle Gebiete, auch das der Antike. Denn sein Wissen war universell, wobei natürlich der Marxismus für ihn selbst im Vordergrund stand. Nun, ich glaube, dass ich selbst einigermaßen in der Lage war, zu unterscheiden, wo Parteipolitisches im Vordergrund stand und wo nicht (Abb. 17).

Die Hilfe von Konrad Farner bei der Grundkonzeption des «Landi-Bildes» in den

Jahren 1938/39 war bedeutend, denn ich selbst habe eigentlich erst zu dieser Zeit damit begonnen, die schweizerische Geschichte anders als im Sinne der Jauslinbilder zu studieren. Bis dahin hatte ich von ihr nur eine Schülervision. Und erst mit diesen Diskussionen über das Wandbild, während ich ständig skizzierte, ist dann das gewachsen, ist auch jene Haltung entstanden, die wahrscheinlich ohne seine Hilfe nicht in dieser Klarheit hätte zum Ausdruck kommen können. Die male- rische Form im «Landi-Bild» war weitgehend das Produkt der Auseinandersetzung mit Abstraktion und Surrealismus. Erst so konnte ich die komplizierte Geschichte und den Sachverhalt der Gegebenheiten aus verschiedenen Entwicklungsstufen unseres Landes darstellen (Abb. 18).

Vom charakterlichen Standpunkt her war ich durch Farners Gehabe oft schockiert, denn für ihn war gut, was seiner Sache nützlich schien. Und in dieser Hinsicht kam ich natürlich sehr, sehr oft in Zweifel über die Wahrheit und Echtheit dieses Gedankengutes, aber ich hätte sonst nie derart Einsicht in die Idee des Marxismus gewinnen können. Ich kann Konrad Farner für die jahrelangen Kontakte nicht genügend danken. Farner fehlte es damals an allem. Bei mir gab es immer ein Nachtessen, schön zurechtgemacht von meiner damaligen Frau. Das war vielleicht für Farner mit ein Grund, diese Beziehung so intensiv zu pflegen.

Ihm war eben auch eine Art eigen, das Nächstliegende, ihm Helfende ein bisschen in



17

«Konrad Farner vorlesend», 1950.  
Tempera 9,9 x 9,8 cm



ARCHITEKT ARMIN MEILI DIREKTOR DER SCHWEIZERISCHEN  
LANDESAUSSTELLUNG 1939

Am Fed, 2. 11. 39  
ZÜRICH  
WALDSTADT 11. 47. 770

△ Mein lieber Herr Sini,  
Mit dem mündelnden Danke ist es mich  
getan, denn ich habe stets auch auf die Form  
etwas gehalten. Sie haben mir also mit  
Ihr Deduktion Ihres Kartons zum LA  
Bild eine ganz exquisite Freude bereitet, die  
wissen, wie sehr dankbar ich für Ihr Werk  
war. Sie haben nach meinem Ermessen, das  
was man vielleicht als kurzfristige Monu-  
mental malerei benennen könnte an der  
ganzen LA weitaus am besten getroffen.

Ihr Wandbild gehört zu meinem künstle-  
rischen Libretto an der LA. Sie werden  
gelegentlich mal bei mir zu Hause - wann  
wird es allerdings mal sein, das Ihr  
Werk würdig gezeigt ist.

Also nochmals herzlichen Dank  
für diese ebenmündige Aufmerksamkeit am Besten  
Wortum die Güte von Ihnen erge.

Armin Meili



den Vordergrund zu stellen. Mit der Zeit sind jedoch irgendwie Reibungsflächen entstanden. So hat Konrad Farner mich immer wieder drängen wollen, ein grosses Proletarierbild mit Stalin zu malen. Für mich waren die Idee des Proletariats und Stalin nie ein Postulat. Das ist etwas, was ich immer von mir gewiesen habe. Im Augenblick, wo ich eine Dogmatik spüre, entferne ich mich.

Das letzte Projekt, das wir zusammen realisierten, war die Ausstellung «Der Weg der Schweiz 1748–1848–1948» im Helmhaus in Zürich. Dafür habe ich allerdings nicht das von Farner vorgeschlagene Stalinbild, sondern eine grosse freie Wandkomposition geschaffen. Von diesem Zeitpunkt an wurde die Reibung stärker und die Bindung lockerer. Er ist dann nach Zürich umgezogen und hat, das ist etwas, was ich ihm natürlich nicht sehr positiv anrechne, aus gewissen Opportunitätsgründen sich langsam von meiner Arbeit und meiner Tätigkeit ab- und einer Welt zugewendet, die er vorher ganz energisch bekämpft hat. Ich war ein einziges Mal bei ihm in Thalwil, und schon nicht mehr in freundschaftlicher Atmosphäre, denn er hat auch immer erwartet, dass ich ihn finanziell unterstütze. Da ich ja selber in jenen Jahren kein Geld besass, war dies unmöglich. Das Honorar für das «Landi-Bild», ich glaube, es waren 50 000 Franken für die zweijährige Arbeit, war ganz aufgebraucht.



## IST DAS NOCH KUNST?

**D**AS WIR ist keine Zeitschrift für Kunst. Und doch möchte es heute einmal öffentlich eine Frage aufwerfen, die weite Kreise interessieren dürfte.

Der obere Streifen dieser beiden Seiten zeigt einen Ausschnitt aus dem Wandgemälde des bekannten Luzerner Malers Hans Erni: «Die Schweiz, das Ferienland der Völker», an der Landesausstellung 1939 in Zürich. Der untere Streifen zeigt eine Anzahl Photographien, die wir in dem Buch «Schweizer Volksleben», das 1929 im Eugen-Rentsch-Verlag herausgekommen ist, gefunden haben.

Nun, lieber Leser, schau Dir einmal die beiden Bildstreifen genau an. Verblüffend, nicht wahr?

Frank Gg. Thiessing schreibt in seinem Buch «Erni, Elemente zu einer künftigen Malerei» über das Gemälde Ernis:

«... Er (Erni) unternimmt umfassende Studien über die vielfältig geographischen und ethnographischen, künstlerischen und wirtschaftlichen, technischen und industriellen Aspekte seines Gegenstandes. ... Im Zusammenstoß des abstrakten Formvollen mit der tiefen Bildhaftigkeit der menschlichen Wirklichkeit entsteht Ernis besonderer persönlicher Stil. Er arbeitet fünf Monate an den Vorstudien und Entwürfen, sechs Monate an der Ausführung, oft unter technisch ungünstigen Umständen. Der Erfolg des Werkes ist durchschlagend: „Erni steht

*Hat die am «Landi-Bild» ablesbare Mehrschichtigkeit in der Darstellung den Grundstein gelegt für Ihr Schaffen bis heute, Ihren bekannten Stil?*

Ich würde sagen, dass die Notwendigkeit der Auseinandersetzung mit dem Gegenstand «Schweizer Geschichte» mich von einem Traumweltbild, das in der Abstraktion seine Erfüllung gefunden hat, weggebracht und zu einer abstrakt-surrealistischen, wie auch ganz



plötzlich im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses und erkennt in der öffentlichen Wirksamkeit seine Verantwortung.<sup>3</sup>

Wir können uns schon vorstellen, daß Erni umfassende Studien gemacht hat und auch lange Zeit benötigte, bis er die Photographien und Gemälde, die ihm zur Unterlage zu seinem Bild dienten, gefunden hatte. Wir zweifeln auch keinen Moment an Ernīs persönlichem Stil. Der Erfolg war wirklich durchschlagend, weil das Volk das Gemälde als ein «Originalbild» betrachtete und nicht ahnen konnte, daß Herr Erni einfach Photos an die Wand kolorierte, ohne sich die Verlagsrechte auch nur zu kümmern.

Mit diesem Gemälde hat Erni sich den Weg zum Ruhm und zum finanziellen Erfolg geebnet. Wir vergönnen ihm weder seinen Ruhm noch sein Geld, aber wir fragen uns: Ist diese Art Malerei noch Kunst?

19

Kritik am «Landi-Bild» in der rechtskonservativen schweizerischen Halbmonatsschrift «WIR» vom 15.1.1950.

Die Aufgabe des Malers besteht darin, schöpferisch zu arbeiten, Form und Farbe selbst zu bestimmen, mit eigener seelischer und geistiger Kraft und mit eigenem handwerklichen Können sein Werk zu vollenden. Denn, nicht wahr, Kunst kommt von Können. Handwerkliches, geistiges und seelisches «Können» sind Voraussetzung zur schöpferischen Tätigkeit.

Handelt es sich aber in diesem Falle noch um schöpferische Tätigkeit? Ist diese Art Malerei noch Kunst? Sollte man sie nicht unter einem andern Begriff klassieren können? Kommt es nur noch auf den Endeffekt und nicht mehr auf die Ausführung an?

Wir werden auf das Thema zurückkommen, sobald die Antworten und Meinungen unserer Leser, verschiedener Künstler und Fachleute eingegangen sind. Vielleicht nimmt sogar Herr Erni selber Stellung zu unseren Fragen.

realistischen Darstellung, einer verflochtenen Einheit hingeführt hat.

Wie ist es überhaupt zum Auftrag des «Landi-Bildes» von 1939, dem Grund für Ihre Rückkehr in die Schweiz, gekommen?

Der Architekt der Ausstellung, Armin Meili, hat mich 1938 in London telefonisch angefragt, ob ich bereit wäre, ein Bild für die Landesausstellung zu malen. Es sollte ein re-

präsentatives Werk werden, 100 Meter lang und 5 Meter hoch, und müsste sich mit der Schweiz als Ferienland der Völker auseinandersetzen.

Das Thema war also gegeben. In der Vorgabe stand weitgehend das Fremdenverkehrsmässige im Vordergrund. In London lebte ich damals als Maler ohne jegliche Mittel. Meine Einkünfte stammten von einigen Plakatentwürfen, unter anderem für die damaligen Imperial Airways. Graphische Aufträge haben mich in London und in Paris immer irgendwie über Wasser gehalten. Weil ich ja sonst keinen Verdienst hatte, kam mir die Idee eines öffentlichen Auftrages sehr gelegen. Wahrscheinlich hat Armin Meili bereits ein Talent in meiner Arbeit erkannt und hat mich deshalb angefragt. Trotzdem war ich überrascht. Die Anfrage war für mich wie ein Geschenk des Himmels. Ich sagte natürlich sofort zu, und bin bald von London wieder zurück in die Schweiz gezogen.

Sie haben mir gesagt, dass dieses Bild eigentlich den letzten Überblick über die Schweiz vor dem 2. Weltkrieg gibt. Hat man denn Ihre Idee einer Gesamtschau damals schon wahrgenommen?

Nein. Damals habe ich überhaupt keine sympathische Reaktion auf dieses Bild erfahren. Ich dachte, das Bild sei in Nichts aufgegangen. Das war meine Auffassung, denn die Kritiker haben fast alle nur negativ reagiert (Abb. 19). Ich erklärte mir dies damit, dass

ich im Bild eben nicht nur touristische Attraktionen dargestellt, sondern dass ich versucht habe, eine Dialektik zwischen Historisch-Realem, Geistig-Kulturellem und Religiösem einzubringen. Ich wollte die Situation der Gegenwart in einen geschichtlichen Kontrast setzen und damit eine bildliche Gegenüberstellung erzeugen.

Den Bildablauf habe ich in Frühling, Sommer, Herbst und Winter gegliedert und farbige Kontraste über das ganze Werk hinweg gesetzt. Auch habe ich versucht, Elemente der Urzeit, Traditionelles wie fastnächtliche Darstellungen, Umzüge etwa, in weitere Zusammenhänge einzubauen. Ich habe darin zum Beispiel den Holzfäller von Hodler miteingebracht, um zu zeigen, dass wir ja eigentlich aus einer Art Urwald heraus- und durch das Fällen der Wälder langsam in eine Kulturlandschaft hineingewachsen sind. Die Landwirtschaft als Basis unseres Landes habe ich zu den technischen Gegebenheiten in Kontrast gesetzt. Dieser Gegensatz drückt sich aus im Nebeneinander von technischen Symbolen, wie einem Hochdruckkraftwerk und dem christlichen Kreuz oder einer Prozession. Im ganzen Ablauf sind solche Oppositionen sichtbar, die meines Erachtens erst den Sinn des Gesamtbildes ausmachen. Sie gehen über eine Darstellung des Fremdenverkehrs Schweiz weit hinaus. Immerhin habe ich Landschaften und beispielsweise die Swissair miteinbezogen. Die Idee der Bergerklimmung durch die Autostrassen für den modernen Verkehr ist der damals noch üblichen Bauart der

Holzscheunen und -häuser der Walliser Bergbauern, welche diese am Sonntag in Kollektivarbeit selbst gebaut haben, gegenübergestellt.

Solche Kontraste schienen mir das effektiv Lebendige des Bildes auszumachen. Und so wurde auch Jakob Burckhardt miteinbezogen. Als Detail habe ich Goethe und Kleinjogg, den Bauern als Erzieher, eingebracht. Dazu kommt die Idee des Sportlichen. All diese Gegebenheiten schienen mir wichtige Bestandteile der Gegenwart zu sein, die gleichzeitig das historische Bild der Schweiz nicht vernachlässigten. Und in diesem Sinne schien mir das «Landi-Bild» eben ein Gegenwartsbild, aber nicht nur eine Gegenwart vom Landwirtschaftlichen und Touristischen her, sondern ein Bild, das die ganze Thematik der Auseinandersetzung im Vorfeld des Zweiten Weltkrieges zeigt.

Wichtig ist nämlich, dass damals in allen Gebieten unseres Landes ganz ernsthaft gearbeitet wurde, um dieser Bedrohung aus dem Norden schon vor dem Krieg Widerstand entgegenzusetzen. So schien mir, dass das Bild nicht nur eine Vedute der Gegenwart sei, sondern dass darin etwas vom Kämpferischen, vom Widerstandswillen vor dem Ausbruch des Weltkrieges zum Ausdruck komme. Der Krieg ist, während die Landi lief, dann auch ausgebrochen. Irgendwie bin ich glücklich, dass eben dieser Architekt Armin Meili an mich gedacht hat, und zwar in einer Zeit, in der ich kaum je Figürliches gemalt habe, sondern lauter abstrakte Kompositionen. Er muss

Erni erläutert. Auf die Frage «Sie haben in den vierziger und fünfziger Jahren offensichtliche eine moralisch schlechte Behandlung erfahren?» erfolgt die Antwort: «Mehr noch, einen Versuch der Vernichtung.» (Foto D. Stuppan)



früh erkannt haben, dass der Mensch in den Mittelpunkt meines Gesamtwerkes rücken wird.

*Dieses «Landi-Bild», etwas vom Imposantesten, das in der Schweiz im 20. Jahrhundert entstanden ist, befindet sich heute im Landesmuseum. Kann man sagen, dass dieses figürlich gemalte Bild Ihren späteren Stil wesentlich vorgeformt, eigentlich Ihrem Künstlerleben die Bahn gewiesen hat?*

In gewissem Sinne ist das absolut richtig. Die technischen Elemente und das Präzise in meinen Arbeiten sind ja eine Folge meiner Ausbildung. Die Erziehung in den Schulen, der Besuch der Kunstgewerbeschule, der Académie Julian in Paris und der Staatlichen Akademie in Berlin sowie Abstraktion und Surrealismus waren weitere Grundlagen für die undogmatische Betrachtung des Lebens. Diese Ausbildung gestattete mir, in das «Landi-Bild» abstrakte Symbole, abstrakte Strukturen einzufügen und in diesen, wie ein Surrealist, Bilder in Gegenüberstellung zu zeigen und damit eine Spannung zu erzeugen.

Das ist nur deshalb möglich gewesen, weil ich die beiden Aspekte der malerischen Wirklichkeit, nämlich die Abstraktion, mit dem rein technischen Auge, und den psychologisch durchsetzten Surrealismus durchlaufen habe. Dies gab mir die Möglichkeit, recht frei zu gestalten. Dazu kam das gleichzeitige Studium der Schweizer Geschichte, die ich erstmals ernsthaft in jenem Augenblick erlebte. War sie vorher für mich eher eine Neben-, wurde sie in diesen zwei Jahren Arbeit richtiggehend zur Hauptsache. Ich hoffe, in diesem Werk wenigstens ein einigermaßen objektives Bild der spannungsgeladenen Situation vor dem Zweiten Weltkrieg in unserem Lande sichtbar wiedergegeben zu haben.

*Wie haben Sie die Exponenten jener Zeit erlebt? Philipp Etter war Bundespräsident bei der Eröffnung der «Landi». Haben Sie ihn da getroffen?*

Nein. Wenn ich heute an die Zeit der Eröffnung der «Landi» denke, so kann ich niemanden erwähnen, dem ich persönlich begegnet bin. Nicht einmal Meili, den Architekten, habe ich damals getroffen. Er hat sich erst später, nachdem der Krieg schon ausgebrochen war, die Mühe genommen, mir von seinem militärischen Posten aus – er war, soviel ich weiss, Gotthard-Kommandant – eine Karte zu schicken, auf der er sagt, dass mein Bild vielleicht die stärkste Arbeit in der Domäne der Kunst an der Landesausstellung gewesen sei (Abb. 18).

*Eine Frage zum damaligen politischen und gesellschaftlichen Klima. Ihre Vaterstadt war eher konservativ geprägt?*

Diese katholisch-konservative, dogmatische Haltung, wie sie etwa in Briefdokumenten von Bundesrat Philipp Etter spürbar wurde, kam mir suspekt vor. Ich hatte zwar schon mit gewissen christlichen und katholischen Kreisen zu tun. So etwa mit Xaver Schnieper, der von einer ganz anderen Seite zur Idee des Antinazismus gekommen war als ich. Meine Haltung kommt von der real sozialen Überzeugung her, während seine einen christlich sozialen Ursprung hatte und ebenso mit der Etters in Konflikt war. Aber das sieht man heute ganz anders. Es ist doch schön, dass sich das Blatt jetzt gewendet hat. Die heutige Diskussion über Nazigelder und die Haltung der Schweiz im Zweiten Weltkrieg bringt noch einmal einen neuen Aspekt.

Wenn ich hart urteile, dann muss ich sagen, dass Bundesrat Etter seine ganze Intelligenz, sein christliches Wissen, sein Wissen um den Humanismus in der Antike, dass er all das während seiner Amtszeit negativ angewendet hat.

Andererseits bin ich froh, dass es in der Eidgenossenschaft in der Zeit von Bundesrat Motta eine so hohe Moral gab. Ich habe seinerzeit mit grossem Respekt von Motta gesprochen, der durch seine Haltung in der Lage war, den Völkerbund nach Genf zu holen. Genf war einst ein Zentrum der Weltpolitik, hatte eine Schlüsselstellung. Bundesrat

Motta genoss damals in der internationalen Politik grosses Ansehen.

*Wie sehen Sie die damalige «geistige Landesverteidigung»?*

Was heisst «geistige Landesverteidigung»? Wenn ich dieses Wort höre, muss ich sagen, dass ein Mann wie der spätere Bundesrat Friedrich Traugott Wahlen als Landesverteidiger unendlich viel wichtiger war als Bundesrat Etter. Ich habe eine wunderbare Zeit mit Wahlen erlebt, als ich damals das Plakat «Mehr anbauen – oder hungern» gestaltete (Abb. 21).

Wahlen war der Initiator der Anbauschlacht. Er hat mir wörtlich gesagt, dass mein Plakat weitgehend diese Landesverteidigung mit Mehranbau beeinflusst hat, genau wie später das Plakat zum Beamtengesetz. Der grosse Eisenbahner und Sozialpolitiker Robert Bratschi hat die wichtige Abstimmung «Beamtengesetz JA» in die Wege geleitet. Auch Bratschi hat mir bestätigt, dass die Plakate für diese Abstimmung das Ja/Nein-Verhältnis positiv beeinflusst haben. Gab es doch eine Kampagne des gesamten Bürgertums gegen ein Ja. Solche Erlebnisse rechtfertigten meine Tätigkeit in jenen Jahren. Trotz Bekämpfung von offizieller Seite habe ich wichtige Bereiche echt eidgenössischer Politik immer mit ganzer Kraft unterstützt.



*Im Jahre 1941 sind Sie aus dem Wettbewerb der Schweizer Nationalbank zur Gestaltung der neuen Banknoten als Sieger hervorgegangen. .*

Das stimmt. Es war ein Wettbewerb unter ausgewählten Schweizer Künstlern, den ich glücklicherweise gewann. Die Aufgabe war für mich doppelt interessant, einerseits als Maler, und andererseits schien sich mir eine Möglichkeit zu bieten, irgendwie eine Arbeit von Ferdinand Hodler fortsetzen zu können.

*Sie haben sich, gemäss dem Druck von 1974 (Abb. 22), Gedanken für die gesamte Serie von der Fünffranken- bis zur Tausendfrankennote gemacht. Was war Ihr Gesamtkonzept?*

Ich versuchte für die Bildseiten, die Rückseiten der Banknoten, sozusagen eine Hierarchie der Tätigkeit des Menschen aufzubauen. Die niedrigste Note – die Fünfernote – sollte die topographische Darstellung der Urschweiz zeigen (Abb. 23). Als nächster Wert kam die Fünzigernote, die die Landwirtschaft symbolisieren sollte. Für die Hunderternote stand die Idee der Wasserkraft, also die Elektrizität, im Vordergrund, dargestellt als Elektrizitätswerk im Querschnitt (Abb. 24). Daran sollte die Industrie anschliessen; die Idee war, das chemische Labor eines grossen Industriebetriebes wiederzugeben. Schliesslich wollte ich für den höchsten Wert die schönste politische Idee, die mir in diesem Augenblick vorschwebte, abbilden, die Landsgemeinde. Sie sollte zeigen, wo alle Bürger zusammen-

Übersicht über die geplante Banknotenserie der Nationalbank aus der späteren Sicht von Hans Erni.  
Reproduktion einer Lithographie von 1974, 62,5 x 46 cm



Im August 1974 übernahm die  
Schweizerische Nationalbank im  
Anschluss an den 100-jährigen Jubiläum  
mehr als 100 gezeichneten Kunstler  
zur Vorbereitung der neuen  
Banknotenserie

Für den niedrigsten Wert wählte ich die  
Topographische Darstellung der Schweiz.  
Für die nächsthöheren Werte die  
Landschaft in der Schweiz  
die Wissenschaft und für im letzten  
Wert die Landschaft der Schweiz  
Symbol der Demokratie.

Das die Aufgabe der neuen  
Parlamentarischen der neuen  
für Nationalrat aus der neuen  
für im Nationalrat der neuen  
Banknoten der Nationalbank  
entwerfen werden der Nationalrat  
die sorgfältige harmonische  
Gesamtheit abzurufen

die Banknoten erfolgt mit  
der Schweizerischen Nationalbank





24

Farbentwurf für eine Fünfzigfranken-  
note mit der Darstellung eines Kraft-  
werks. Damit hat Hans Erni im Jahre  
1941 den Wettbewerb der Schweizer-  
ischen Nationalbank gewonnen.  
Dieses Sujet wurde schliesslich als  
Vorlage für den Druck der Tausend-  
frankennote verwendet  
(vgl. Abb. 27).  
28,8 x 50 cm

23

Oben: Skizze für die Rückseite einer  
Fünffrankennote der Schweizerischen  
Nationalbank. Das Projekt dieser  
Note wurde nicht weiterverfolgt.

Mitte: Entwurf für die Vorderseite  
der Fünfzigfrankennote zum Thema  
Elektrizität, der nicht weiter bearbei-  
tet wurde. Das hier mit Elektrizität  
assoziierte Liniennetz erinnert an äl-  
tere, abstrakte Kompositionen Hans  
Ernis mit dem Titel «Scharung».

Unten: Entwurf für die Rückseite  
der Fünfzigfrankennote zum Thema  
Landwirtschaft. Nach Ansicht der  
Nationalbank eignete sich dieses  
Sujet für die Umsetzung in eine Bank-  
note nicht, weshalb sie den Künstler  
schliesslich das Sujet Mensch mit  
Stier ausführen liess (vgl. Abb. 27).  
(Schweiz. Nationalbank)





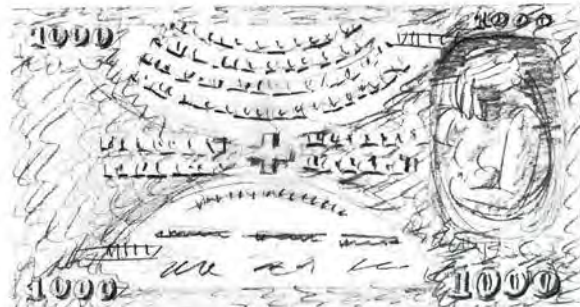
25

Ausschnitt aus einem Entwurf für die Tausendfrankennote mit dem Thema Landsgemeinde. Dem selbstbewussten jungen Mann in der Mitte hätte nach Meinung von Bankrat Ernst Laur ein älterer Herr beigezelt werden sollen. Schliesslich gab die Nationalbank für diesen Schein dem Sujet Elektrizität den Vorzug (vgl. Abb. 24 und 27).



26

Entwürfe für die Vorderseite der Tausendfrankennote (vgl. Abb. 27).  
30 x 31 cm und 6,5 x 4,8 cm



kommen, um zu diskutieren und so unsere Politik zu bestimmen (Abb. 25). Die Textseite dieser Note hätte ein kleineres Bild zum Thema Mutter und Kind zeigen sollen (Abb. 26).

*Ist die Nationalbank Ihren Vorschlägen gefolgt?*

Zu Beginn haben die Verantwortlichen der Nationalbank meine Vorschläge angenommen. Aber mit der Zeit, wahrscheinlich im Rahmen der Diskussionen im Bankgremium, kamen immer mehr Einwände. Meine Abstufung entsprach schliesslich nicht ihren Vorstellungen. Die Nationalbank wollte für den höchsten Wert das Thema Elektrizität reserviert haben. Natürlich hatte und hat die Elektrizität als Energieform einen hohen Wert, aber mir schien, dass sie nur ein Mittel unserer sozialen Existenz sei. Die Landsgemeinde jedoch ist ein schöner Spiegel der echten, das heisst der direkten Demokratie. In diesem Sinne wurden viele Diskussionen geführt. Schliesslich hat man die Werte ausgewechselt und die Landsgemeinde überhaupt nicht mehr berücksichtigt, obwohl ich selbst dieses Notenbild als das Sinnvollste betrachtete. Man hat das Sujet Elektrizität in den Vordergrund gestellt, weil, so glaube ich zu diesem Zeitpunkt die Eidgenossenschaft noch ein Elektrizitätslieferant auch fürs Ausland war. Die Fünfernote wurde übergangen, weil sie nicht mehr sinnvoll erschien. Die Inflation war wohl die Hauptursache dafür. Aber die

Darstellung der Landwirtschaft in Form von Viehzucht wurde beibehalten. Daraus wurde eine schöne Fünfigernote (Abb. 27).

*War das Banknotenprojekt Ihre Hauptarbeit in der Zeit zwischen 1941 und 1949?*

Damals war ich vor allem im Militär. Durch diesen Auftrag hatte ich aber die Möglichkeit, zeitweise vom Dienst befreit zu werden. Allerdings musste ich die entsprechende Zeit jeweils nachholen, zum Beispiel an Weihnachten zur Dekoration der Soldatenstube «Rynächt» mit dem Fresko «Muni mag fünf». Heute ist dieses Wandbild im Logengebäude des Zeughauses Amsteg angebracht (Abb. 87). Dennoch war ich glücklich, zwischendurch solche Arbeiten auszuführen. Das Schwierigste waren die technische Vervollkommnung und das Zusammenfügen meines Entwurfs mit den Sicherheitsbestimmungen der Guilloche.

*Wurden damals alle Noten bereits in Stiche umgesetzt?*

Mit Ausnahme der Fünffrankennote, schien mir, wurden damals für sämtliche Noten die Stiche begonnen, dabei war die Tausendernote am weitesten fortgeschritten. Man befürchtete nämlich, dass gefälschte Tausendernoten von deutschen Flugzeugen abgeworfen werden könnten. «Meine» neuen Tausendernoten lagen deshalb bereits in allen Nationalbankstellen. Leider eben Noten mit dem Sujet des

Die beiden im Jahre 1949 gedruckt vorliegenden Banknoten der Schweizerischen Nationalbank und der Probedruck zur Fünfhundertfrankennote.

Oben links: Beim Frauenporträt (Ernis erste Frau) mussten im Medaillon die «wilden Haarsträhnen» auf der Stirn und im Nacken modifiziert werden. Darunter die Rückseite.

Rechts oben: Die ausgeführte Fünfhundertfrankennote.

Rechts unten: Die ausgeführte Tausendfrankennote.

Im Zuge der beginnenden politischen Diffamierung Hans Ernis im Jahre 1949 wurden diese von ihm im Rahmen eines achtjährigen Arbeitsprozesses gestalteten Banknoten von der Nationalbank zurückgezogen beziehungsweise die Arbeit abrupt abgebrochen.

(Schweizerische Nationalbank)



Kraftwerks und nicht mit dem der Landsgemeinde. Dazu eine Anekdote: Im Kreis der Landsgemeinde hatte ich einen jungen Mann dargestellt, der mit seinen Gesten zum Ausdruck brachte, dass er etwas Wichtiges vorbringen wollte. Bei der Präsentation eben dieses Entwurfes an einer Sitzung des Bankrates in Bern sassen wir an einem riesengrossen, ovalen Tisch in der Nationalbank. Die Sitzung wurde vom Bankrat und «Bauernkönig», Ernst Laur, einem härtigen älteren Mann, präsiert. Dieser nahm entscheidend Stellung zur Tausendernote, zum Sujet der Landsgemeinde. Er meinte, dass dem dargestellten jungen Mann, der sich in seiner etwas demonstrativen Haltung hervortat, ein älterer Mann beizugesellen sei. Eine Art Senator, der die Hand auf die Schulter des Jüngeren legen müsste. Damit sollte ausgedrückt werden: Bis hierher und nicht weiter. Diese Intervention schien mir sehr typisch für die Stimmung in der Nationalbank zu sein, in der die Hierarchie wahrscheinlich eine ganz emimente Rolle spielte. Ich glaube heute, dass wegen dieses Votums mein Vorschlag nicht zum Sujet der Tausendernote erkoren wurde.

*1949 kam dann der abrupte Abbruch.*

Ja, das war für mich eine sehr grosse Überraschung. Denn die ganze Arbeit, alle Vorbereitungen, auch die der Probe- und der definitiven Stiche war ja schon sehr weit gediehen, und die Tausendernote war wie erwähnt bereits an die verschiedenen Bankstellen ausge-

liefert. Der Auftragsabbruch ging auf eine parlamentarische Intervention im Nationalrat zurück und auf den Vorwurf, ich sei Mitglied der Partei der Arbeit. Das stimmte aber gar nicht, denn ich habe in meinem ganzen Leben noch nie einer Partei angehört. Als Folge erhielt ich am nächsten Tag einen eingeschriebenen Brief des Nationalbank-Generalsekretärs oder des Präsidenten (genau kann ich das im Moment nicht mehr sagen). Darin stand nur, dass die ganze Arbeit abgebrochen sei – ohne jeglichen Kommentar.

### **Politische Diffamierung**

*Wann begann die Zeit der politischen Verfolgung konkret?*

Nach den mir vorliegenden Dokumenten, vor allem des Polizeidepartementes des Kantons Luzern, begann die Überwachung im April 1949. Sie ging vom Bundesanwalt aus, der im Auftrag des Bundesrates handelte. Anlass dazu war eine sogenannte kleine Anfrage von Nationalrat Kurt Bucher vom 30. März 1949 im Nationalrat in Bern (Abb. 28). Ein Bericht des Militär- und Polizeidepartementes des Kantons Luzern vom 25. Mai 1949 an die schweizerische Bundesanwaltschaft gipfelt in den Sätzen: «Trotz seinem bisher nach aussen ruhigen Verhalten betrachten wir Erni als einen der gefährlichsten Linksextremisten. Er bildet im Hinblick auf seine internationalen Beziehungen für unsere Demokratie eine nicht zu unterschätzende ernste Gefahr. Erni

würde seine wahre Einstellung vermutlich erst bei einer in unserem Lande stattfindenden entscheidenden Auseinandersetzung mit den Kommunisten offenbaren.»

Stellen Sie sich vor, Sie werden heute dertyp beschuldigt und haben keine Mittel, sich dagegen zu wehren!

Damals wurden offenbar meine Post und mein Telefon soweit wie möglich überwacht. Beispielsweise übermittelte der «Spezialdienst» der Basler Polizei am 4. April der Bundesanwaltschaft in Bern den Inhalt meiner Postkarte aus Stockholm an das befreundete Ehepaar Ernst und Berthe Boesiger in Basel. Sogar meine Verwandten wurden bespitzelt. Als meine Nichte 1949 von einer Ferienkolonie aus für mich telefonisch ein Telegramm aufgab, gelangte dessen Inhalt, ein Friedenswunsch übrigens, in die Akten des Luzerner Polizeidepartementes!

Eine Zusammenstellung der Bundesanwaltschaft von 1949 beginnt mit der Erwähnung, dass ich 1942 Mitunterzeichner einer Eingabe an den Bundesrat «betr. Bekämpfung der 5. Kolonne (nationalsozialistisch)» gewesen sei, um dann gleichzeitig eine Tätigkeit zugunsten «kommunistischer Organisationen» zu konstruieren. Die «Meldungen» gehen soweit, dass ich als Vertrauensmann der Kominform bezeichnet wurde, deren Mitglieder «die Weisung hätten, sich erst dann zu betätigen, wenn an sie eine bestimmte Weisung gelangt. Vorher dürften sie sich parteipolitisch nicht betätigen.» – Offenbar sollte damit der nicht gelungene Nachweis mei-

ner Mitgliedschaft in der Kommunistischen Partei, der Partei der Arbeit (PdA), erklärt werden.

*Gab es damals nicht auch gemässigte Stimmen?*

Doch. Eine gleichzeitige Anfrage von Léon Nicole, Genf, im Nationalrat nahm mich damals in Schutz. Einem mir vorliegenden Brief des damaligen Bundespräsidenten Ernst Nobs an den Chef des Justiz- und Polizeidepartementes vom 12. April 1949 sind mahnende Worte zu entnehmen wie: «Herr Nationalrat Hans Oprecht ... teilt mir mit, er glaube bestimmt sagen zu können, dass Hans Erni nicht Mitglied der PdA sei, jedenfalls habe Erni sich ihm gegenüber einmal in diesem Sinne geäussert.» Und zur von Nationalrat Bucher behaupteten Mitgliedschaft bei der PdA steht im gleichen Brief: «Ich vermute stark, dass er dafür nicht den geringsten Beweis habe, dass er aber durch die Verdächtigung diesen sehr namhaften Künstler zu Unrecht beschuldigt, und nun durch seine Kleine Anfrage diesen Künstler in seinen wirtschaftlichen Interessen schwer geschädigt hat.» Leider fanden die gemässigten Stimmen wenig Gehör. Die Intervention von Bucher setzte eine unaufhaltsame Lawine in Bewegung. Übrigens auch in der Presse. Ein so bekannter Mann wie Olivier Reverdin billigte beispielsweise meine Behandlung und den rigorosen Kampf gegen alles, was kommunistisch schien, im Journal de Genève vom 22.4.1949.

In dem mir vorliegenden Polizeidossier sind interessante Details nachzulesen. In einem Brief vom 25. April 1949 an den Vorsteher des Eidgenössischen Polizeidepartementes in Bern steht beispielsweise, dass ich «nicht ganz frei von Schrullen» gewesen sei und die Periode des Einflusses von Picasso und Braque «noch nicht bis auf den letzten Rest überwunden» hätte. Immerhin sagt man von mir auch, «es wäre schade, wenn er die Schweiz verliesse». Und: «Hans Erni bezeichnet sich selber als einen grossen Verehrer der Antike. Was mir an einzelnen seiner Arbeiten missfällt, sind Rückfälle in die sogenannte abstrakte Kunst und sodann in einzelnen Zeichnungen die Überbetonung geschlechtlicher Attribute». Im gleichen Dokument wird durch Unterstreichung betont, dass ich «innerlich in gar keiner Weise Kommunist» sei. In einer fünfseitigen Aktennotiz aus der gleichen Zeit, die leider nicht signiert ist, werden ich und mein Werk auch differenziert beschrieben. Der Verfasser behauptet darin, dass er mich gefragt habe, ob ich Mitglied der Partei der Arbeit sei und dass ich dies bejaht hätte. Das kann ich allerdings nicht bestätigen.

*Wie hat der Bundesrat schliesslich geantwortet?*

Am 25. Mai 1949 erfolgte zunächst die interne Stellungnahme des Luzerner Militär- und Polizeidepartements an die Schweizerische Bundesanwaltschaft. Darin wird immerhin

festgehalten, dass ich mich «als Künstler eines ausgezeichneten Rufes» erfreue. Wörtlich: «Er vertritt eine eigene Kunstauffassung mit expressionistischem Einschlag.» Dann folgt allerdings der Satz: «Schon kurz nach seiner Rückkehr aus London, im Jahre 1939, wurde Erni linksextreme politische Gesinnung bekannt.» Diese Abstempelung wird anschliessend begründet durch Besuche von «bekannten Kommunisten». Offenbar sind diese systematisch nachrichtendienstlich beschattet worden. So wurde ich aus der Sicht der Schweizerischen Bundesanwaltschaft auch zu einem Parteikommunisten. Dazu kam als Argument mein 1944/45 gestaltetes Plakat für die Gesellschaft Schweiz-Sowjetunion (Abb. 70). Überdies wurde ich offenbar in Gesellschaft von Xaver Schnieper und Max von Moos, letzterer war damals Lehrer an der Kunstgewerbeschule, gesehen. Allerdings wird hier noch festgehalten, dass meine Mitgliedschaft zur Partei der Arbeit «nicht zuverlässig festgestellt werden konnte».

Erst Ende 1950 beantwortete der Bundesrat schliesslich die Kleine Anfrage von Kurt Bucher im Nationalrat. In der Antwort wird zwar verbal beteuert, dass «die Kunstpflege des Bundes lediglich der künstlerischen Leistungsfähigkeit und Qualität Rechnung stellt...». Aber dann folgt: «Der Maler Hans Erni hat in früheren Jahren von eidgenössischen Verwaltungsstellen bestimmte Aufträge erhalten, für deren Bewältigung er qualifiziert erschien. Seit 1949 werden ihm indessen vom Bund und von den Verwaltungen der SBB und

PTT keine Aufträge mehr erteilt.» Damit segnete der Bundesrat die Ächtung meiner Person obrigkeitlich ab (vgl. Abb. 28). Offenbar ist der Bundesrat den Ermahnungen von Bundesrat Nobs weniger gefolgt als den scharfen Worten des Bundesanwaltes, der am 12.12.1950 an Bundesrat von Steiger geschrieben hat: «Grundsätzlich ... sollten Schweizer, ... die Grundlagen unseres Landes untergraben, ... keine Mittel aus öffentlicher Hand erhalten. ... Wir entfernen heute die Kommunisten aus dem Bundesdienst. ... Wieso sollen künstlerische Berufe anders behandelt werden als die übrigen?»

In jener Zeit wurde man bald einmal zum Landesverräter abgestempelt. Auch die Leute die sich für mich einsetzten, wurden verfolgt. So hat ein mir nicht bekannter Dr. Albert Sautier von Genf in einem Brief an Nationalrat Bucher für mich Partei ergriffen. Der Parlamentarier leitete dieses Schreiben prompt an die Bundesanwaltschaft weiter, worauf auch A. Sautier in die Mühlen der Verfolger geriet. Die Bundesanwaltschaft gelangte nämlich an den Genfer Polizeichef, dieser wiederum musste einen Bericht verfassen, dasselbe geschah im Kanton Wallis, der eine mehrseitige Fiche ablieferte. ... In den Akten stösst man immer wieder auf tragikomische Passagen, die man allerdings auch als menschenverachtend bezeichnen könnte. So wird in einem Papier der Bundesanwaltschaft vom 4. April 1951 der genannte A. Sautier «als ziemlich degeneriert und in der Stratosphäre lebend» bezeichnet.

Ich selber wurde nach mir vorliegenden Unterlagen sogar auf meiner Afrikareise 1950/51 im Auftrag des Luzerner Nachrichtendienstes durch einen «französischen Vertrauensmann» beschattet. Der konnte allerdings nicht viel mehr feststellen, als dass ich den Ethnologen und Professor Jean Gabus, Direktor des Musée d'Ethnographie in Neuenburg, als künstlerischer Mitarbeiter auf seiner wissenschaftlichen Expedition nach Mauretanien begleitete. Zuvor versuchte man durch Interventionen bei französischen Ämtern zu verhindern, dass ich an dieser Reise teilnehmen konnte. Nach unserer Rückkehr wurde Jean Gabus über mich polizeilich befragt.

*Haben Sie 1990/91, zur Zeit der «Fichenaffäre», von Bern eine Fiche erhalten?*

Ich habe auf meine Anfrage im Jahre 1991 eine sehr reichhaltige Fiche bekommen (Abb. 29). Natürlich mit geschwärzten Namen, aber so interessant und so aussagekräftig, zumal ich daraus viel Interessantes über die damalige Tätigkeit der Polizei, über meine Partei-Nichtzugehörigkeit, über die Haltung des Bundesrates zu Ausstellungseinladungen und über die ganze Geschichte mit der Banknotenangelegenheit entnehmen kann. Aus diesen Unterlagen kann ich mir jetzt nachträglich selbst ein Bild der Situation machen, in der ich damals lebte. Denn ich war beobachtet und verfolgt in London, Paris und Wien. Ich kann die Daten meines Aufenthalts in Rimini wiederfinden, wo ich am europäi-

47

BER  
C.8. 3396

✓  
-4.12.1950

Kleine Anfrage Bucher-Luzern vom 30. März 1949

Der Luzerner Kunstmaler Hans Erni, dessen künstlerisches Werk nicht in Zweifel gezogen werden soll, gehört politisch der kommunistischen PdA an.

28

Die offizielle Schweiz beginnt Hans Erni zu boykottieren: Protokollauszug des Nationalrates von 1950.

Z

Weiss der Bundesrat, dass Erni seine Aufträge erstaunlicherweise nicht nur aus privaten Kreisen erhält, die den Kommunismus sonst entschieden ablehnen, sondern dass zu den Auftraggebern Erni's auch immer und immer wieder die öffentliche Hand und deren Betriebe gehören?

Ist dem Bundesrate insbesondere bekannt, dass ausgerechnet in dieser Zeit der gründlichen Abrechnung des Nationalrates mit den auf dem Wege zum Landesverrat befindlichen Kommunisten der PdA von der PTT eine "Sondermarke Pro Aero 1949" herausgegeben wird, die der PdA-Maler Erni entworfen hat?

Ist der Bundesrat nicht auch der Meinung, dass eine konsequente Ablehnung des Kommunismus auch auf kulturellem Gebiete angesichts der Haltung dieser auslandhörigen Bewegung für unser demokratisches, freiheitliches Staatswesen und seine Bürger ein Gebot der Sauberkeit und Selbstachtung ist oder sein sollte, und wenn ja, wird der Bundesrat dafür sorgen, dass inskünftig die Behörden der Eidgenossenschaft und der Bundesbetriebe die Grenzen gegenüber dem Kommunismus und seinen Parteigängern auch in künstlerischen Dingen ziehen und kompromisslos achten?

Antwort des Bundesrates

Grundätzlich trägt die Kunstpflege des Bundes lediglich der künstlerischen Leistungsfähigkeit und Qualität Rechnung und stellt nicht ab auf die politische Gesinnung der Künstler. Nach diesem Grundsatz richten sich die Einladungen zur Teilnahme an Wettbewerben, die Verleihung von Stipendien und die Erteilung von Aufträgen an einzelne Künstler. Der Bundesrat und die Instanzen der SBB und der Regiebetriebe, die sich mit der Kunstpflege zu befassen haben oder in der Lage sind, künstlerische Aufträge zu erteilen, gedenken nicht diese Richtlinien zu verlassen, abgesehen von Ausnahmefällen.

Der Bundesrat versteht die von Herrn Nationalrat Bucher vertretene Auffassung, dass aus Bundesmitteln keine Künstler berücksichtigt werden sollten, die sich aktiv an einer offensichtlich gegen die demokratischen Grundlagen und Einrichtungen unseres Staates gerichteten politischen Bewegung beteiligen. Eine solche für einen schweizerischen Künstler unverständliche Tätigkeit ist dem Bundesrat ebenso unsympathisch wie Herrn Nationalrat Bucher.

Der Maler Hans Erni hat in früheren Jahren von eidgenössischen Verwaltungsstellen bestimmte Aufträge erhalten, für deren Bewältigung er qualifiziert erschien. Seit 1949 wurden ihm indessen vom Bund und von den Verwaltungen der SBB und der PTT keine Aufträge mehr erteilt.

(XXXIII - 7) - 142.

*Keine Aufträge mehr vom Bund SBB PTT*



Name:	Erni	Foto:	richtig alles	Nr.	C.8.3396
Vorname:	Hans	Eltern:	Gotthard und Marie Schär		
Geburt:	21.2.1909	Heimat:	Luzern		
Beruf:	Kunstmaler	Zivilstand:	2.Karte		
Wohnort:	Luzern, Winkelriedstr. 56 Hirschenplatz 6				
Bemerkungen:	TAB- TAB- 18 Motorw.HD Stab. Mun.Gr.II. HD-Motf.				

29

Die zweite Karte der Fiche des Bundes über Hans Erni. Die geschwärzten Stellen auf dieser im Jahre 1998 Hans Erni ausgestellten Kopie sollen die damaligen Informanten schützen.

Akten	Datum	Gegenstand	0
C.8.10093	27.1.49	v.J. & Pol.Genf: Erhebungsbericht über den kürzlich gegründeten 'Cercle d'Amis des lettres françaises' Sektion Genf. E. ist Mitglied.	
C.8.450	17.3.49	v.Pol.Insp.Basel: Erw. im Bericht betr. Übernahme von Büchern des Kunstmalers Hans Erni 09 (Bücher über Malerei).	
C.8.88	17.3.49	v.Pol.Insp.Basel: Bericht über Vortrag des E. über Friedenskongress von Wrocław (Breslau) v. 21.2.49 in der Kunsthalle Basel, im Rahmen der Ges. Schweiz-Sowjet union, OG Basel.	
C.8.2984	21.3.49	v.Pol.Insp.Basel: aus PK gegen Ernst Böseiger, 1914. Frank C. THIESING, Zürich, steht mit Ernst Böseiger in Verbindung wegen der Herausgabe eines Buches zum Gedenken an die verstorbene Gertrud BONERT, 1908, gewesene "Gattin" von F. von Pol.Insp.BS: Aus PK. gegen BOESIGER Ernst, 14. Der erw. Frank C. THIESING schrieb ein Buch über E.	
C.8.3396	6.4.49	v.EPD: E. veranstaltet z.Zt. in Stockholm eine Ausstellung seiner Bilder. EPD ist von E. ersucht worden, ihm dabei behilflich zu sein. Nun ist im Nat.Rat eine Kleine Anfrage eingereicht worden bezügl. Tätigkeit des E. (PDA-Mitglied). Erguchen daher um Bericht über E.	
81272	6.4.49	v.ER v.Steiger: Kleine Anfragen der Nat.Räte Bücher u. Léon Nicole i.S. ER v.Steiger wünscht Bericht über Tätigkeit des E.	
C.8.2984	5.4.49	v.Pol.Insp.BS: Ergebnis PK Böseiger Ernst. Böseiger erhält aus Stockholm einen Brief des E.	
C.8.3396	8.4.49	a.Pol.Dept.Kt.Luzern: Ersuchen um ausführl. Bericht über Tätigkeit u. Einstellung des E.	
	20.4.49	Zusammenstellung über die der Bundesanwaltschaft bekannten Daten betr. E. v. Aktennotiz: Der PA Luzern ist nicht mit Sicherheit bekannt, dass E. PDA-Mitglied ist. Hingegen figurierte er 1946 auf der Adressenliste der PDA. Vor Erstattung eines ausführl. Berichtes an ER v.Steiger sollte der Bericht der PA Luzern abgewartet werden.	
C.8.248	21.4.49	aus div. Ztg.: Artikel betr. obige Angelegenheit.	
	29.4.49	a.ER v.Steiger: Senden neuen Entwurf zur Antwort auf Kleine Anfrage Nicole vom 1.4.49. Gewärtigen Weisungen.	
C.8.3396	30.5.49	v.+Dept.d.Innern: Ersuchen um baldmöglichen Bericht über E.	
	30.5.49	v.Pol.Dept.Luzern: Bericht über E. /Lebenslauf, polit. Tätigkeit etc. E. ist als einer der gefährlichsten Linksextremisten zu betrachten.	
C.8.10093	21.5.49	v.Pol.Dept.Genève. E. ist <del>angeh.</del> ein aktives Mitglied des prokommunistischen 'Klubs' "Cercle d'Amis des Lettres Françaises".	
C.8.3396	31.5.49	a.ER v.Steiger: Senden ausführl. Bericht von Luzern über E. z.K.	
	2.6.49	v.ER v.Steiger: Kopierschreiben an Dept.des Innern. Ubersendet Beilagen zum Bericht der BA v. 31.5.49 über E.	
C.8.3546	30.7.49	v.Amtsstatthalter LU-Stadt: Bericht über eine ehem.ung.Cräfin von Kany, die unlängst den bekannten Architekten Paul Mörri heiratete und die sich in den Kreisen des E. bewegt.	
C.19.134	8.8.49	v. Bericht über die kommunist. Literaturobsevenschaft 'Connaître' in Genf. E. gehört zum Kreise dieser Cooperative.	
C.8.64	30.7.49	v.Pol.Kdo.LU: E. nicht auf Liste als Mitgl.PDA LU, aber gefährlicher Linksextremist und Agitator.	
C.8.10005	9.11.49	v.Pol.Dir.SH: erw.in Bericht über Bildungskurs PDA SH.GASSER Alfons fragt, ob nicht E. zum Besuche e. Ausstellung nach Moskau vorgeschlagen werden könne. Dr.	



30

Plakat zu einer Friedenskundgebung von 1950 in Basel. Dieses Ereignis und die Plakatgestaltung werden in der Fische über Hans Erni wiederholt behandelt: Er sei dazu aufgefordert worden, weil Erni dafür «nichts verlangen würde».

Linoldruck 130 x 92 cm  
(Bild 62 x 92 cm)

schen Kunstwettbewerb «Biennale dell'Arte della Gente del Mare» den ersten Preis gewann. All dies ist erwähnt, und es tauchen immer wieder Nebenbemerkungen auf: «Wir wissen aber nicht, was er gesagt hat, obwohl er mit Kommunisten zusammen war.» Der Wortlaut ist jeweils so gewählt, dass dadurch der Eindruck entsteht, dass ich selbst ein Kominformmitglied gewesen sei. Ich muss heute fast lachen über solche Ideen. Sicher habe ich einige Kommunisten erster Grösse kennengelernt. Zum Beispiel in Paris Paul Eluard, Claude Roy und Ilja G. Ehrenburg, der mich auch in Luzern besuchte. Sie waren alle Verdächtige.

*Wie erging es damals anderen Künstlern? Max von Moos zum Beispiel. Wurden Sie besonders schlecht behandelt?*

Ich erfuhr offenbar eine «Sonderbehandlung», weil ich mich über lange Zeit durch meine Plakate für die Friedensbewegung besonders exponierte (Abb. 30). (Ich würde auch heute noch Plakate für den Frieden machen, denn der Friede ist meines Erachtens eine primäre Angelegenheit für die Fortdauer menschlicher Existenz.) Ich bin der Ansicht, dass Max von Moos, der PdA-Mitglied war, deshalb geschont worden ist, weil sein Vater früher Direktor der Kunstgewerbeschule war. Er selber wurde Professor an derselben Schule und besass immer einen bestimmten Rückhalt. Er wurde von der Schule nicht entlassen. Einmal hat er zu mir gesagt: «Es spielt für

mich keine Rolle, ob ich für die Nonnen oder für die PdA arbeite». In dieser Hinsicht war er ein anderer Charakter als ich. Er konnte Parameter zeichnen und malen und gleichzeitig Plakate für die PdA. Eigenartigerweise wurde all das bei ihm toleriert.

*Und wieso bei Ihnen nicht?*

Ich vermute, wegen meiner näheren Beziehung zu Konrad Farner. Er war ein Ideologe der Partei, man kann sagen, dass er zeitweise der Chefideologe der Schweizer Kommunisten gewesen ist. Konrad Farner besass aber auch ein humanistisches Generalwissen. Das war für mich, wie schon erwähnt, mein zentrales Motiv des Kontaktes. Was ich immer anstrebte, war ja, mich selbst in die gesellschaftlichen Gegebenheiten der Gegenwart einzuarbeiten, um aus dieser heraus etwas schaffen zu können, das in die Zukunft weist, das möglicherweise für die Idee des Friedens und gegen die Brutalität des Nazismus im Sinne eines Humanismus wirksam sein könnte.

*Sie waren damals ja ein jüngerer Mann, der als Künstler eine Familie ernähren musste (Abb. 31-35). Hatte die politische Verfolgung Auswirkungen auf den Absatz und die Rezeption Ihres künstlerischen Werkes in der Schweiz?*

Die ganze Geschichte hat der Aufnahme meiner Werke offensichtlich sehr geschadet. Das mag die Ausstellung von Schweizer Plakaten im Museum of Modern Art, New York, im Jah-









33

Die 1946 geborene Tochter Simon,  
1952.  
Federzeichnung aus einem  
Familienalbum

re 1951 belegen. Obwohl diese Ausstellung von der Schweizer Kulturstiftung «Pro Helvetia» veranstaltet wurde, sind meine Plakate von der Museumsdirektion selbst ausgewählt worden. Dabei wurden meine Entwürfe in den Vordergrund gestellt. Dies war den grossen Zeitungen in der Schweiz kaum eine Notiz wert. Die Neue Zürcher Zeitung schrieb am 8. März 1951 darüber nur in der «Kleinen Chronik», wobei auch zu lesen ist: «Hans Erni ist der Hauptlieferant. Alois Carigiet und viele andere, die wir in der Schweiz seit Jahren schätzen, sind nicht vertreten ...». Ich glaube, solche Formulierungen sagen mehr als weitere Kommentare.

In den folgenden Jahren wurde ich offenbar weiter beschattet. So bezeichnete man mich zusammen mit Max von Moos in einer Aktennotiz der Bundesanwaltschaft vom 30. Juli 1954 als «Salonkommunisten». Im Jahre 1956 wurden beispielsweise Wortprotokolle eines Telefonats mit einem Angehörigen der russischen Botschaft in Bern angefertigt. In verschiedenen Polizei-Protokollen werde ich

während der fünfziger Jahre als Extremist bezeichnet, so in einem Luzerner Protokoll vom 28.11.1956: «Erni ist uns als Linksextremist bekannt. Dieser figuriert auf der «V»-Liste.»

*1956, nach dem Ungarn-Aufstand, haben Sie die Erklärung «Im Namen der Freiheit» abgegeben, 1958 fand in Budapest wieder eine Ausstellung mit Werken von Ihnen statt, welche in der Schweiz stark kritisiert wurde (S. 122) Wie stehen Sie heute zu diesen Ereignissen?*

Hier muss einmal gesagt werden, dass ich stets als Künstler gehandelt habe. Unter dieser Optik ist auch die Ausstellung des Jahres 1958 in Budapest zu sehen. Eine reine Kunstausstellung. Das stellte übrigens auch das Politische Departement in einem Schreiben an die Bundesanwaltschaft fest: «Ausgestellt sind fast ausschliesslich grafische Werke, wobei eine politische Tendenz nicht verfolgt wurde. Nur zwei der ausgestellten Bilder haben auf politische Fragen Bezug, wovon ein Plakat für die Verhinderung des Atomkrieges.» Interessant ist aus der heutigen Sicht, dass ein Engagement gegen den Atomkrieg damals politisch verdächtig erschien (vgl. Abb. 37).

*Wie war damals Ihr Gefühl nach der Banknotenaffäre und dem anschliessenden allgemeinen Boykott durch die Bundesstellen?*

Ich kann mich eigentlich kaum erinnern, dass mir diese Affäre innerlich einen grossen Stoss

◁ 34

Die als Kleinkind verstorbene  
Tochter June, 1951.  
Federzeichnung aus einem  
Familienalbum



35  
Die 1957 geborene Tochter Sibylle,  
1961.  
Aus einem Skizzenbuch



36  
Die Bären Regula und Marianne der  
Töchter June und Simon, 1952.  
Federzeichnung aus einem Familien-  
album

R  
e  
g  
u  
l  
a

and

M  
a  
r  
i  
a  
n  
n  
e

8. 2. 52



versetzt hätte. Immerhin waren einige Jahre Arbeit für die Nationalbank vergebens, in einer Zeit, wo immer wieder die Mobilisation dazu kam. Allerdings war das die glücklichere Seite, wurde ich doch jeweils dafür vom Militärdienst befreit. Ich konnte also gewisse Arbeiten in der Zeit ausführen, während der ich sonst im Schachen, hinter Altdorf, hätte Dienst leisten müssen. Das war eine gewisse Entlastung. Denn die Freistellung für eine künstlerische Arbeit, für eine Aufgabe, die vor mir Künstler wie Ferdinand Hodler für die Nationalbank ausgeführt haben, war natürlich für mich ein innerer Ansporn.

Damals hatte ich auch einige unerfreuliche Erlebnisse. Ein Beispiel. Schon zur Zeit des Krieges wurde der Volleyballsport in der Schweiz eingeführt, den ich in Luzern viel gespielt habe. Ein politisch rechtsstehender Mitspieler, Godi Rüttimann, ich glaube, er war Oberleutnant unserer Fliegertruppe, konnte mir sagen: «Du kommst nicht am ersten Tag dran, du hast einen arischen Hochschädel, aber du wirst drankommen.» – Aber das war nicht alles. Ich weiss gar nicht, ob ich alles aus meinem Magen herausbringen soll. Es war die Zeit, da wir hier im Kunstmuseum eine Ausstellung über die Sammlung des Fürsten von Liechtenstein vorbereiteten. Als Berater stand ich dem Konservator Dr. Paul Hilber bei. Nach der Besichtigung in Liechtenstein sagte mir auf dem Weg zurück im Auto Professor Dr. Alois Troller, damals Präsident der Kunstgesellschaft: «Sie und Farner werden die ersten sein, die erschossen

werden.» Ich habe das noch niemandem so erzählt, ich tue es jetzt, weil es mir erst heute, im gegenwärtigen politischen Zeitbild wieder hochkommt. Die Spannung ging nicht etwa nur in leisen Wellen vor sich, sondern sehr bekannte Leute haben die Situation der von den Deutschen überrannten Schweiz bereits konkret vor sich gesehen.

Jene Zeit hat in mir selber schon einiges hinterlassen. Nicht jeder Mensch hat die grosse Willensstärke, die innere Konsequenz, fast des Märtyrers, wie das bei van Gogh der Fall war. Er war fast ein Heiliger, nicht wahr, im Persönlichen. Nicht jedermann hat diese Kraft in sich selbst. Deshalb muss ich schon sagen, dass dieses Wegfallen der Aufgabe für die Nationalbank auch dunkle Stellen in mir hinterlassen hat.

*Von einer beiläufigen Bemerkung habe ich noch in Erinnerung, dass Sie auch privat Mauern zu spüren bekommen haben.*

Ja, beispielsweise wurden meine zweite Frau Doris – meine erste Frau verunglückte 1948 tödlich – und ich auf den Strassen Luzerns von den meisten Leuten nicht mehr gegrüsst. So etwas könnte man ohne weiteres überwinden und bagatellisieren. Aber ein Beispiel mag zeigen, dass es weiter ging. Als der Bau meines eigenen Hauses, das ich selber entworfen habe, 1956, während des Ungarn-Aufstandes bereits in vollem Gange war, die Kellermauern schon standen, kamen der Baumeister und der Ingenieur und sagten:



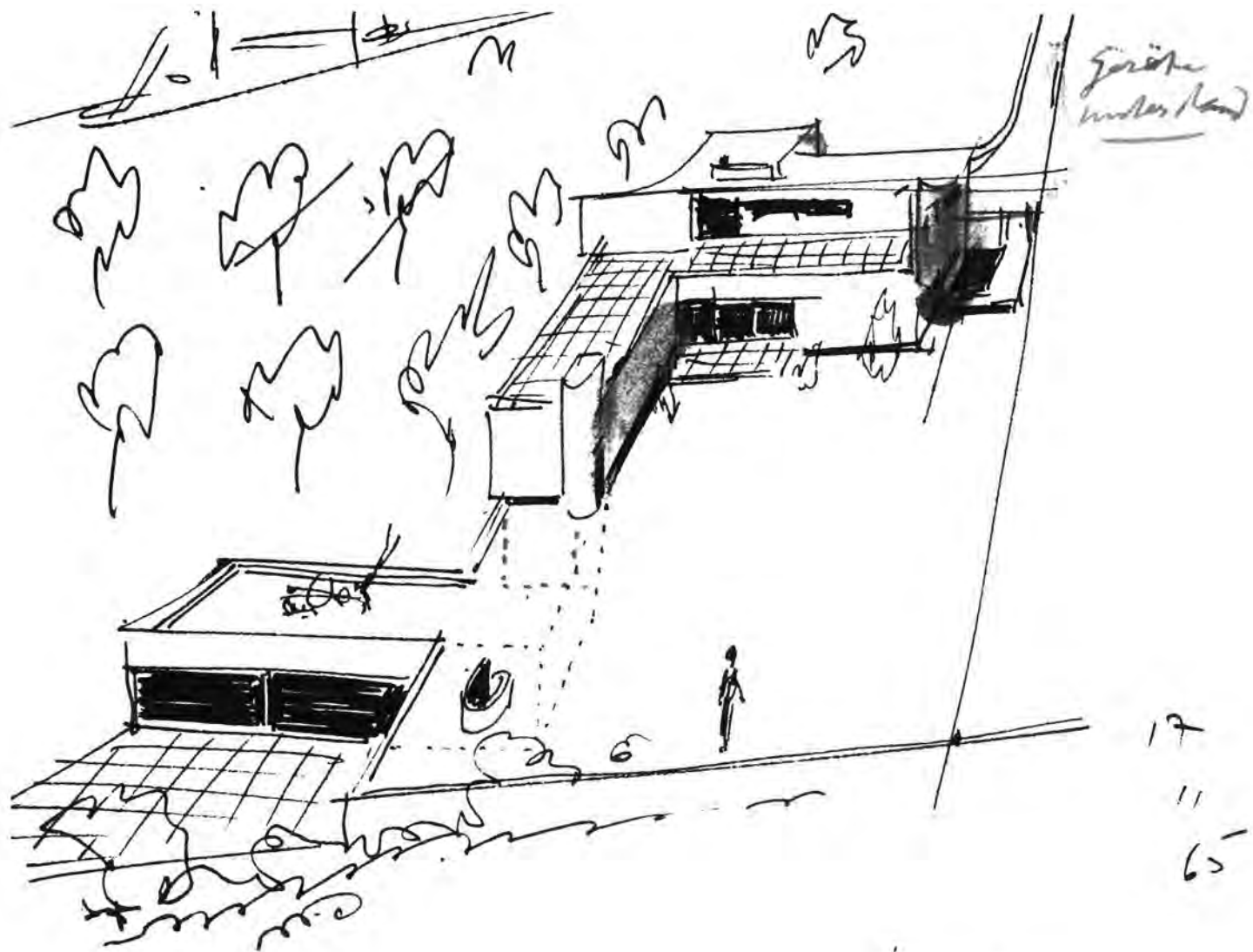
37

Französische Variante des Entwurfs zum Plakat «Atomkrieg-Nein»: «CONTRE LA BOMBE» von 1954. Dieses wird in der Fiche über Hans Erni ausführlich thematisiert: «Protestartikel gegen das Verbot des Basler Regierungsrates zum aufgehängten Plakat der Friedenspartisanen, entworfen v. Hans ERNI gegen den Atomkrieg» (20. 10. 1954). «In Belgien erhielt das Plakat des E. gegen den Atomkrieg den I. Preis anlässlich einer Ausstellung der 'Sté royale des Beaux-Arts de Liège'» (14. 12. 1954).



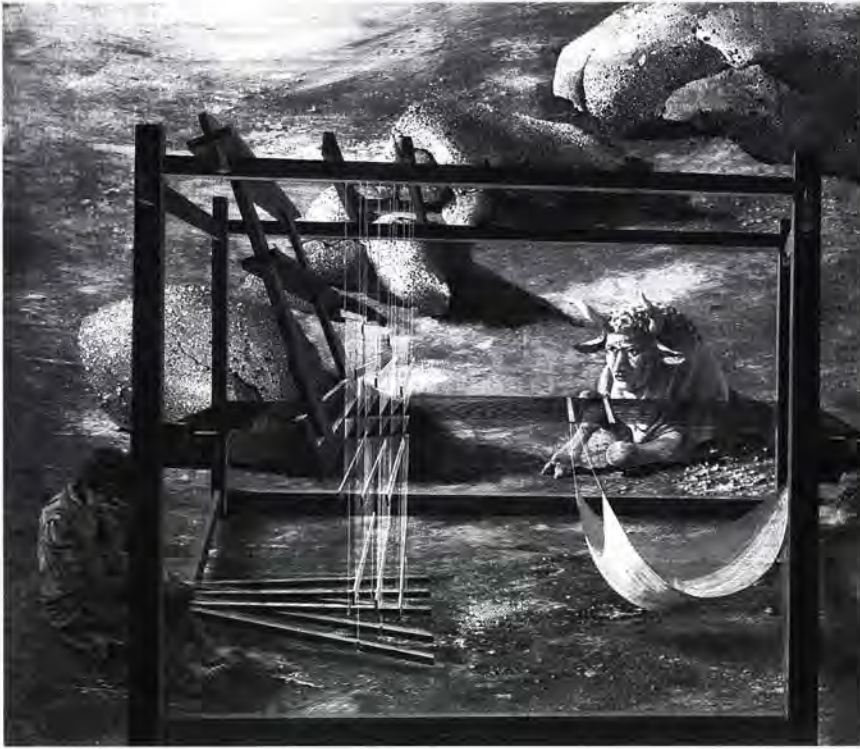
38

1956 erbautes Wohn- und Atelierhaus Ernits in Luzern von Süden, 1997. (Foto D. Stuppan)



39

Skizze für die Erweiterung des Wohn-  
und Atelierhauses gegen Süden  
Aus einem Skizzenbuch von 1956



40  
 «O Öde aus Verlust», 1942. In der Schrägansicht geben sich die Steine als Profil Lenins zu erkennen.  
 Tempera 66 x 75 cm

«Von heute an wird nicht mehr weitergebaut.» Und zwar auf Grund von angeblichen Äußerungen, die man über mich in den Zeitungen lesen konnte, die aber mit der Realität überhaupt nicht übereinstimmten (Abb. 38 und 39).

Ich habe ja nie Stellung für eine Partei genommen! Meine Haltung war und bleibt immer die für den Weltfrieden. Sie ist aber immer wieder mit einem Parteinamen in Verbindung gebracht worden. Trotz meiner Plakate für die Anbauschlacht oder für die WHO (Abb. 21), die SBB, den Konsumverein, die Internationalen Musikfestwochen und das Frauenstimmrecht. Also kann mir niemand vorwerfen, dass ich kurzsichtig und parteiisch gewesen sei. Ich ging stets von der Idee aus, dass mit einem neuen Ethos – ohne Partei-bindungen und unabhängig von der Religi-

onszugehörigkeit – etwas Neues aufgebaut werden könne. Beim Thema ethisches, menschenwürdiges Verhalten denke ich heute an die Ethos-Vorträge von Hans Kung. Wenn ich vereinfachen müsste, würde ich an das kurze Wort erinnern: «Was du nicht wünschst, das man dir tu, das füg auch keinem andern zu.» Ein neues Weltethos könnte ganz gut auf diesem einfachen Satz aufbauen.

Die Polizei-Fichen aus dieser Zeit belegen die damalige Abstempelung als Kommunist durch offizielle Stellen. Aus den Fichen sind viele richtige, aber auch unzählige falsche Daten herauszulesen. Auch die Art, wie diese Fichen zusammenkamen, war fragwürdig. Aus unbestimmten Informationen wurden negative Schlüsse gezogen. Diese Fichen offenbarten heute, was berechtigt ist und was erlogen.

Ich war nie ein Parteikommunist, konnte es nicht werden (Abb. 40). Wahrscheinlich war bei mir die christliche, die katholische Erziehung untergründig noch weitgehend wirksam. Ich bin schon früh, etwa mit 22, aus der katholischen Kirche ausgetreten. Und das war aus der Sicht der damaligen Gesellschaft sozusagen das kapitale Verbrechen, welches ich gegenüber meiner Herkunft begangen habe.

Mit zu meiner distanzierten politischen Haltung haben meine Erlebnisse 1928 – 1930 in Berlin und Paris, mit den Zusammenstößen von Kommunisten und Nationalsozialisten beigetragen. Hier liegen die Gründe dafür, dass ich nie ein Kommunist werden konnte, ein Parteikommunist. Ich habe wohl

Die beiden letzten Karten der Fiche des Bundes über Hans Erni. Die geschwärzten Stellen auf dieser im Jahre 1993 Hans Erni ausgestellten Kopie sollen die damaligen Informanten schützen.

Name : Erni  
Vorname: Hans  
Geburt : 21.2.1909  
Beruf : Kunstmaler  
Wohnort: Luzern, Eggen 3462

FOTO richtig : (o1o)3oo.8/176  
alias :  
Eltern : Gotthard und Marie geb. Schär  
Heimat : Luzern  
Zivilstand: verw. v. Gertrud geb. Bohnert wiederverh. mit Doris Silvana geb. Kessler 13.10.27

Bemerkungen: ~~16. Karte~~ 16. Karte

Akten	Datum	Gegenstand
(o)33/5/4.14	16.3.64	v.Sfreté VD: Mitglied des Patronatskomitees der "Antiatomausstellung" in Lausanne. E. traf sich am 24.1.64 im Bahnhofrestaurant in Lausanne mit BURNZOD Michel 19 und BERTHOUD Raymond 37, um das von ihm entworfene Plakat für diese Ausstellung zu besprechen.
(1153:0)614.0	23.4.64	v.Sikripo BE: Teilnehmer an einem von russ. Botschafter offerierten Nachtessen mit anschliessender Filavorführung am 17.4.64.
(o1o)3oo.8/176	21.4.64	aus 'Der Freie Rätler' 83/9.4.64: Artikel 'Mehr Fingerspitzengefühl', wor die Auftragserteilung der PTT-Verwaltung zur Gestaltung einer Sondermarke an E. kritisiert wird.
(o) 33/5/4.14	24.9.64	v.ND ZH: für die atomare Ausstellung der SBgaA in Lausanne hatte E. das Plakat entworfen (Beilage in Fotokopie). s.oben.
(129:0)612.1	24.1.64	v. [redacted]: Fig.auf Liste der Sikripo BE v. 9.1.64 betr. Empfänger des Bulletin der chines.Botschaft in Bern.
1153:0)12/87	10.11.64	V. Pol.Kdo.LU: Bericht betr. Aufenthalt des SOUSLINE Séraphine 18 in Luzern am 3./4.11.64. Er wollte auch mit E. Verbindung aufnehmen. E. will jedoch z.Zt. in Paris.
(1153:0)12/110	1.3.65	v.Pol.Kdo.LU: Ueberwachungsbericht über [redacted] und ein Unbekannter besuchten am 19.2. E. in Luzern. Die Russen führen gleichentags nach Bern zurück.
(1174:0) 610/111	20.4.65	v.Pol.Kdo.LU: Bericht betr. angebl. Treffen zwischen SOUCEK Rudolf 10 und E. Treffen fand am Domicil des E. gemäss Kontrolle nicht statt.
(o)354.o	10.6.65	v.ND ZH: im Zusammenhang mit Schweigedemonstration SPPF vor der USA-Botsch in Bern wurde E. von SPPF für eine Zeichnung für Karten ersucht.
(5o)/7/342	10.7.65	aus VO Nr.156: "Aujourd'hui s'ouvre à Helsinki le CONGRES MONDIAL" mit ein Zeichnung v.E.
(1153:0)960.0/120	7.8.65	aus [redacted] DRACOUNOV Gueorgui 24, Tass-Korrespondent, hielt sich auf der russ. Botschaft auf [redacted] (Gem.Bericht Pol.Kdo.LU v.10.8.65 hat sich DRACOUNOV am 8/9.8.65 in Luzern aufgehalten.).
(o)33/5/5.o	11.10.65	v.ND ZH: Bericht über den Besuch v. 2 Delegationen aus Polen und UdSSR i. d.Schweiz v. 27.9.-8.10.65, auf Einladung Studiengruppe zur Frage atomwaffenfreien Zonen (SBgaA-Buchbinder). Die russische Gruppe kusserte den Wunsch, dem E. seinen Besuch abzustatten, was denn auch am 4.10.65 anlässlich einer Reise nach der Innerschweiz geschah.
(o1o)3oo.8/176	22.2.68	aus Vaterland No 45: 'Kunstpreis für Erni'. aus Fastnacht-Beilage!
	16.8.69	aus TAB: Dr.FARNER Konrad oJ verurteilt scharf die Haltung des E., der heute nur noch ein Geldmacher sei. Im Tagesanzeiger erschien ein Artikel 'Abrechnung mit Hans Erni' von Dr.BILLETTER Friedrich 29, der ihn ebenfalls kritisiert.

Name : E r n i  
Vorname: Hans  
Geburt : 21.2.1909  
Beruf : Kunstmaler  
Wohnort : Luzern, Eggen 3462

FOTO richtig :  
alias :  
Eltern : Gotthard und Marie geb. Schär  
Heimat : Luzern  
Zivilstand: verw. v. Gertrud geb. Rohmert wiederverh. mit  
Doris Silvana geb. Kessler 13.10.1927

(010)300.8/176

Bemerkungen:

17.Karte

Akten	Datum	Gegenstand
(010)300.8/176	3.3.83	v. Kapo LU: Laut [REDACTED] Anknüpfung der Filmequipe des bulg. Fernsehens (ZAREVA Vessela,43; BELOBRADOV Boris,32; RIAPOV Christo,31 und BERBEROV Dimitar,40). Die EB wurde zu Filmauf- nahmen über den Maler E. erteilt. [REDACTED]

alles getan, das sichtbar machen konnte, dass ich für die Idee des Weltfriedens bin, von wo diese Ideen auch kamen. Damit bin ich in ein böses Wespennest getreten.

Aus den Fichen aus Bern geht hervor, dass eine gewisse Zeit jeder Besucher bei mir in Luzern genau registriert worden ist. Wann er kam, wann er ging. In den Fichen sind noch andere Sachen enthalten, so etwa meine Teilnahme am Weltkongress der Intellektuellen für den Frieden in Wroclav (Breslau) im Jahre 1948. Diese hat in der Schweiz einen Aufruhr hervorgerufen. Mich hat man besonders gebrandmarkt, weil ich als einziger Schweizer den Aufruf für den Frieden unterschrieben habe. Die andern, darunter auch Max Frisch und ETH-Professor Linus Bircher, haben den Kongress vorher verlassen.

Ich bin in den Fichen erwähnt als Präsident einer Verlagsunion in Genf, bei der ich nicht einmal Mitglied war. Um meine damali-

ge Situation verständlich zu machen, muss ich einen gewissen Sachverhalt darlegen. Sonst glaubt man mir nicht. Die Teilnahme an der Biennale von São Paulo im Jahre 1951 hätte mich als Schweizer Künstler im internationalen Kontext ausgewiesen. Damals galt die Biennale in São Paulo in Kunstkreisen als Weltereignis. Jeder offiziell Eingeladene konnte seinen privaten Weg und sein Werk an die Öffentlichkeit tragen. Die Einladungen zu dieser Ausstellung wurden von Staat zu Staat ausgesprochen. Also war die Einladung nicht direkt an mich, sondern an Bundesrat Philip Etter, den damaligen Chef des Innern, gerichtet. Etter hat aber nach São Paulo zurücktelegraphiert, dass der Kommunist Erni für eine Teilnahme nicht in Frage komme. Etter hat mir gegenüber von dieser Einladung nie ein Wort gesagt, ich habe diese Tatsache aus den Fichen erfahren müssen. Immerhin ist mir dadurch in einer harten Zeit die Möglichkeit,

der Welt meine ganze Arbeit zu zeigen, entgegen. Eben auf Grund dieser sehr menschenunwürdigen Behandlung des christlichen Bundesrates Dr. Philipp Etter. Heute müsste ich praktisch einen Prozess gegen die Eidgenossenschaft führen, wie dies jetzt die Juden wegen Diskriminierung tun. Eigentlich ist mir genau das passiert, was ihnen weitgehend vermögensmässig geschehen ist. Ich will jedoch nicht materiell entschädigt werden.

*Sie haben in den vierziger und fünfziger Jahren offensichtlich eine moralisch schlechte Behandlung erfahren?*

Mehr noch, einen Versuch der Vernichtung.

*Wie haben Sie die Zeit der politischen Verfolgung erlebt, ganz persönlich gefragt? Sie waren ein arrivierter Künstler, Sie lebten in einem Land, das Sie gerne hatten.*

Das kann nichts anderes gewesen sein als ein sehr verengtes Bewusstsein der Gegebenheiten. Die bürgerliche Presse hat die Tatsachen so einseitig dargestellt wie die Fichen, die eben fichengerecht waren. So kam es, dass das Ost-Institut, mit Peter Sager an der Spitze, jahrelang die kleinsten Halb- und Ganzlügen in fünfzig oder noch mehr schweizerischen Blättern an einem Tag veröffentlichen konnte. Es entstand somit die Situation gegen einen Linksgerichteten, sage ich jetzt, obwohl das Links-Rechts-Schema für mich nie Realität war. Denn im Rechts- wie im Links-Schema

gab es meines Erachtens immer auch humane Züge, die durch diese Publikationen vermischt und eben in die Ecke gedrängt wurden (Abb. 41).

*Haben Sie auch ein Archiv der zahlreichen Presseartikel, die über Sie geschrieben wurden?*

Ja, man könnte sich hier wochenlang mit Lesen verweilen. Besonders zahlreich sind die Artikel über mich als Linken. Man hat mich damals vernichten wollen. Obwohl ich nie in Ungarn war, hat Sager geschrieben: «Erni lässt sich in Ungarn feiern.» Die Verlautbarungen Sagers haben über 100 andere Artikel ausgelöst. Das weiss ich, weil ich diesbezügliche Artikel über den «Argus der Presse» zugestellt bekommen habe. In der ganzen Schweiz «wusste» man, Erni ist ein Kommunist. Viel später habe ich Sager getroffen, als ich für den Beitritt der Schweiz zur UNO ein Plakat geschaffen habe und er im Komitee sass. Da behandelte er mich wie einen guten Freund ...

*Haben Sie sich nie überlegt, ins Ausland zu ziehen?*

In Paris hatte ich seit den dreissiger Jahren und bis vor kurzem immer ein Atelier. Seit fast dreissig Jahren verbringe ich einen Teil des Jahres in meinem Haus in Südfrankreich, wo ich ebenfalls ein Atelier habe, in dem ich die hier begonnenen Arbeiten weiterführen kann. Eigenartigerweise war aber das definitive



42  
Bühnenbild von Hans Erni für die  
Mozart-Oper «Titus» an den Salz-  
burger Festspielen von 1949.



Weggehen aus der Schweiz nie eine Frage. Ich weiss nicht, ob es meine Bilder waren, die hier aufgestockt sind, oder was es ist. Meine Beziehung zu der Landschaft, zum See, die Sicht auf den Pilatus, ist für mich irgendwie eine starke Bindung. Ich will damit nicht sagen, dass ich mich als Eidgenosse im Sinne der Waldstätte, als Urschweizer fühle. Aber im Allerinnersten steckt etwas, was mich immer gerne hierher zurückbringt, so dass ich hier wieder neu mit meiner Arbeit beginnen kann (vgl. Abb. 50).

### **Neue Auftraggeber und Freunde**

*Wie haben Sie die Zeit überlebt, während der Sie in der Schweiz keine Aufträge mehr ausführen konnten?*

Vereinzelte habe ich für internationale Organisationen gearbeitet. Für die erste Ausstellung der UNESCO in Zürich malte ich verschiedene grössere Kompositionen. Und viel später auch ein Plakat für das Internationale Rote Kreuz. Alles meist unentgeltlich. Damals konnte ich aber auch im Ausland arbeiten. Beispielsweise 1949 für die Salzburger Festspiele. Für die Mozart-Oper «Titus» habe ich nicht nur die Bühnenbilder und Kostüme, sondern auch den Hauptvorhang gestaltet. Mit ihm wollte ich die Fülle, die in diesem Werk zum Vorschein kommt, zeigen, nämlich den Reichtum eines römischen Herrschers und des damaligen Lebens. Neben anderen Details habe ich auf diesem Hauptvorhang auch

Schafe gezeigt, darunter ein Schaf und einen Bock aufeinander, also die Kopulation sichtbar gemacht. Allerdings nicht so, dass ich etwas Anstössiges dargestellt hätte. Trotzdem ist zwei Tage vor der Premiere der Erzbischof gekommen und hat gesagt: «Dieser Vorhang wird nicht heruntergelassen, wenn das Bild nicht abgeändert wird.» Für mich war es dann eine Kleinigkeit, mit ein paar Strichen den Bock vom Schaf zu trennen.

In Salzburg habe ich auch andere interessante Erfahrungen gemacht. Ich wollte, dass diese Bühnenbilder das alte Rom als neugebaute Stadt zeigen. Ursprünglich bestand Rom ja aus neuen Bauwerken. So habe ich alles in einer gewissen Frische gemalt. Zuletzt ist aber ein berühmter Bühnenbildner von Salzburg gekommen und hat alle meine fertigen Kompositionen mit leicht gefärbtem Wasser überspritzt. Er hat damit meiner Sauberkeit, die ich ja herausheben wollte, im Grunde den Atem genommen und aus den neu dargestellten Gebäuden historische gemacht. – Jedenfalls hatte ich eine schöne Zeit in Salzburg. Der Aufenthalt war für mich wie Ferien.

*Gibt es Fotos davon?*

Wir haben hier in Luzern ein Archiv und sind daran, alles noch ein bisschen besser zu ordnen, so dass, wenn ich hundert Jahre alt werde, die Fotos auffindbar sein werden. Vorläufig sind nicht alle zu orten, aber jedes Mal, wenn man ein Dokument sucht, entdeckt man gleichzeitig auch wieder andere Unterlagen.



ZÜRICH - 64 HANS 1971

*From Zurich to Janesville*

**WORLDWIDE REPORTS**  
(NOW 1765)

**WORLDWIDE ACCEPTANCE**

*of One Anesthetic*

**T**HAT is, after seven years of clinical experience behind the anesthesiologist who today administers PENTOTHAL Sodium. And it is experience well documented in the world's medical journals; nearly 1800 reports attest to the efficacy of intravenous anesthesia with PENTOTHAL in an ever widening variety of procedures.

The ultra-short acting barbiturate, Abbott controlled and developed, offers many special advantages to the patient, surgeon, anesthetist. In name a first: Rapid, pleasant induction, complete surgical amnesia, absence of nausea on awakening. With PENTOTHAL anesthesia, there is no explosion hazard, no bulky or frightening equipment. Deeper levels may be attained in a moment when the need is apparent. And PENTOTHAL may be combined with any number of other anesthetics to meet an individual requirement.

If you haven't yet investigated PENTOTHAL's usefulness in minor and major surgery, why not send now for complete information? Just fill in and return the enclosed reply card.

**PENTOTHAL® Sodium**

STERILE THIOFENTAL SOLUTION, ABBOTT

**for INTRAVENOUS ANESTHESIA**

As an adjunct  
to PENTOTHAL Sodium  
TUBOCURARINE Chloride,  
Abbott

... supplied in 10-cc. and 20-cc. vials,  
each cc. representing 3 mg. of tubocurarine  
chloride. Also 1-cc. ampoules,  
15 mg. Check card for literature.

*Hatten Sie auch amerikanische Aufträge?*

Ja, da muss ich etwas Lustiges, etwas Aufbauendes erzählen, obwohl die Situation gar nicht lustig war. In dieser Zeit der politischen Anfeindung in der Schweiz und der gleichzeitigen Intervention von McCarthy in den USA habe ich von amerikanischen Aufträgen ge-

lebt. Mein Manager in Amerika, Joseph W. Faulkner, hat damals ungezählte Ausstellungen in den verschiedensten Städten veranstaltet. In der Zeit wo für Amerika die Gefahr einer Atombomben-Attacke aus dem Osten bestand, habe ich eine Broschüre illustriert, die militärisch höchst geheim war. Es war eine Arbeit über die Herstellung des Blutplasmas. Zu diesem Zweck habe ich etwa vierzehn Tage im Luzerner Kantonsspital neben dem Chefchirurgen Dr. Lehner skizziert. Dabei habe ich die Anatomie des Menschen nicht nur von aussen, im kunstakademischen Sinn, sondern auch von innen erfahren. Es war nicht immer angenehm für mich als Laien, bei solchen Operationen dabei zu sein. Diese Anekdote zeigt, wie es mir möglich war, die Nichtbeachtung in unserem Land zu überstehen. Solche Aufträge gaben einem Bedrohten eine innerliche Stütze und Beschäftigung.

Mein anderer damaliger Vertreter für Auftragsarbeiten, Stephan Lion, verschaffte mir Kontakte zu dem Magazin «Life» und anderen bedeutenden Zeitschriften und zu Firmen wie «Lederle», «Park and Davis» und «Container Corporation», für die ich arbeiten konnte. Zu dieser Zeit wurde freie Kunst erstmals in der Reklame angewendet (Abb. 43).

*Wie ging es in der Schweiz weiter?*

Allmählich kam es in der Nachkriegszeit zu näheren Beziehungen mit einzelnen Schweizer Persönlichkeiten. Da muss ich besonders die Freundschaft mit Robert Käppeli, dem da-

maligen Präsidenten der Ciba, erwähnen. Er hatte mir schon 1944 den Auftrag für das Bild «Die Welt der Chemie» erteilt. In den sechziger Jahren kamen für die damals neu erbaute Klybeck-Kantine sechs Kompositionen dazu. Diese wurden im sogenannten Cibachrome-Print-Verfahren vergrössert und stehen heute noch in diesem Raum. Und das war für mich ein – sozusagen – bedeutendes Fenster zur industriellen Wirklichkeit in unserem Lande.

Freundschaftliche Beziehungen bestanden über Jahre zu Nationalrat Hans Oprecht, Bruder von Emil Oprecht, dem Buchhändler. Beide waren neben ihrer sozialistischen Haltung wahre Humanisten. Und Oprecht hat nie geglaubt, dass ich ein Kommunist sei, obwohl eben die Bekanntschaft mit Konrad Farner auch für ihn Negatives brachte. Hans Oprecht hat 1966 durch sein Wirken Walther Bringolf, den Stadtpräsidenten von Schaffhausen, dazu gebracht, im Museum zu Allerheiligen eine Œuvre-Ausstellung von mir zu veranstalten. Dies bedeutete für mich gleichzeitig Rehabilitation, Wendepunkt und Sprungbrett. Der damalige Bundespräsident Willy Spühler eröffnete zusammen mit Walther Bringolf die Ausstellung. Sie brachten es auch fertig, dass fast der ganze Generalstab an der Vernissage teilnahm (Abb. 44 und 45).

Besagte Vernissage wurde für mich eine Art Fest der äusserlichen Versöhnung. Generalstäbler und Brigadiers, die gerade grosse Manöver in der Nähe von Schaffhausen kommandierten, belohnten ihre Soldaten für gute Leistungen mit der Möglichkeit, meine Aus-

stellung zu besuchen. Mir wiederum gab dies die Gewissheit, dass die Schweizerische Eidgenossenschaft nicht nur aus Angebern und Polizisten besteht, sondern dass hier auch Militärs menschenwürdige Ziele erstreben. Aus dieser Begegnung entstand auch die Freundschaft mit Generalstabschef Paul Gygli, der ein Jahr später sogar meine ausschliesslich dem Pferd gewidmete Ausstellung in der Abbatiale, der verlassenen Klosterkirche in Bellelay im Jura, mit einer brillanten Rede eröffnete. Diese Ausstellung, topographisch fast am Rande der Schweiz, hat in kurzer Zeit über 50 000 Besucher angezogen.

Verschiedene sozialistische Bundesräte haben sich für mich eingesetzt, neben Willy Spühler auch Hans Peter Tschudi. Dazu eine Anekdote. Einmal kamen Hans Peter Tschudi, Nello Celio und Generalstabschef Paul Gygli auf ihrem Rückflug von einer Sitzung in Einsiedeln zurück nach Bern mit dem Helikopter zu mir auf unerwarteten Besuch. Sie landeten auf meinem Grundstück. Paul Gygli kam schnell auf mich zu und sagte: «Machen wir schnell «Duzis», bevor es die anderen hören.» Ich war ja weder mit Herrn Tschudi noch mit irgendeinem andern Sozialisten per «Du». Das sagt mir nichts.

Meine Beziehung zum Gegenüber hängt nicht vom «Du» oder «Sie» ab. In vielen Fällen ist diese Vertraulichkeit der Anfang von einem allzu engen Verhältnis. Ich scheue dies. Es ist mir nicht wohl dabei, wenn jemand eine Beziehung zu seinem eigenen Vor-

Katalogumschlag zur Erni-Ausstellung im Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen, 1966.



Der Stadtpräsident von Schaffhausen, Walther Bringolf, Doris Erni, Tochter Simone und Hans Erni nach der Eröffnung der Erni-Ausstellung am 10. 9. 1966 im Museum zu Allerheiligen in Schaffhausen.  
(Foto Murray Radin, Stein am Rhein)

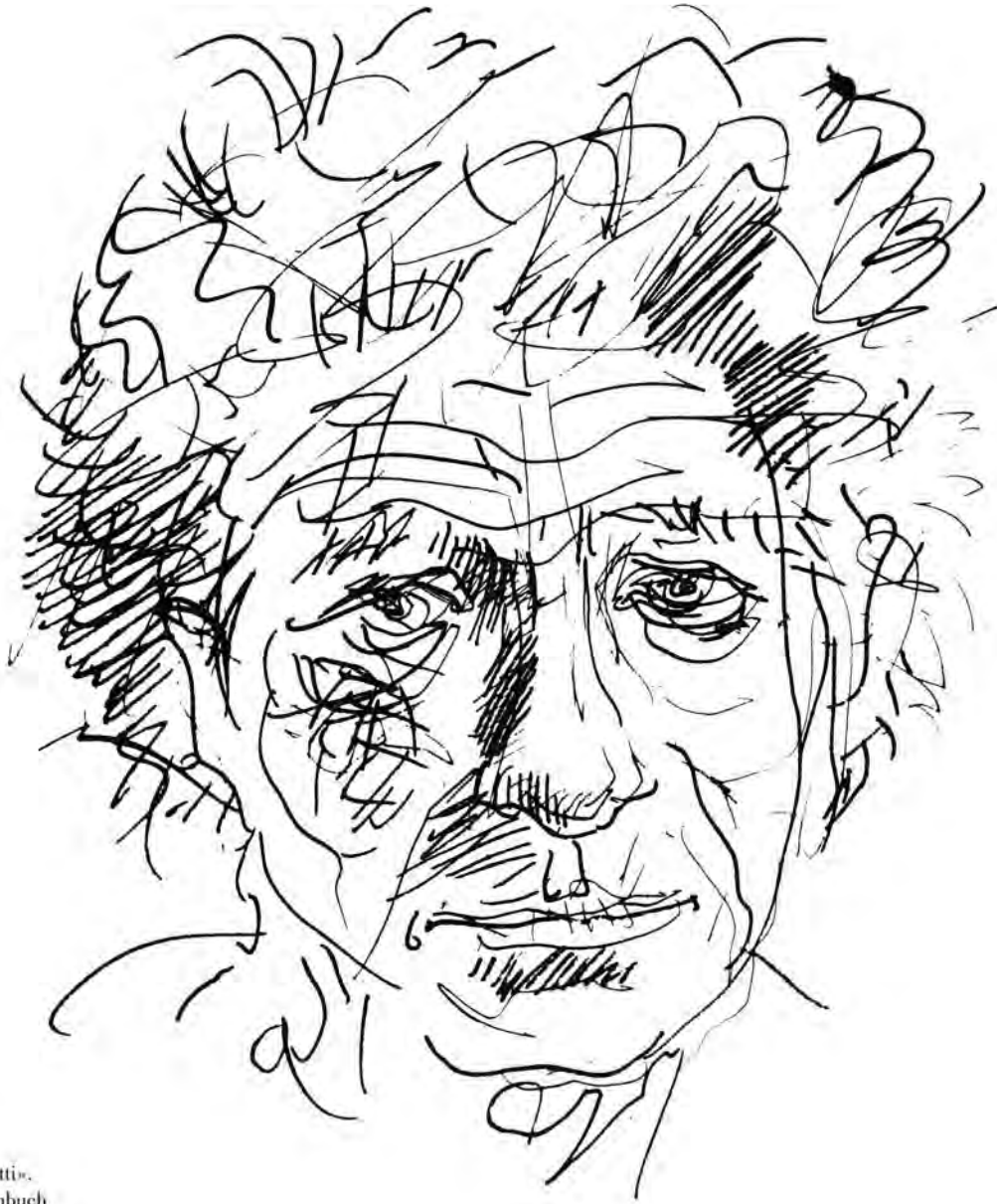
teil benutzt. Ich mache kein Prinzip daraus, habe aber in meinem Leben kaum jemandem das «Du» angetragen. Manchmal ist es allerdings ganz natürlich, dass man in einem Gespräch du sagt. Dann ist es vielleicht gegeben. – Solche Geschichten habe ich bis hin zur Anbiederung wiederholt erlebt, wenn ich ein Dichter wäre, könnte ich das literarisch verarbeiten. Es würde mir aber schwer fallen, über jemanden zu schreiben, der noch lebt und den man gern hat.

*Also hat sich das Blatt vor allem dank freundschaftlicher Verbindung mit Einzelpersonlichkeiten wie Käppeli, Oprecht, Bringolf und dann auch verschiedenen Bundesräten gewendet?*

Ich glaube schon, dass Personen, die im Mittelpunkt des damaligen schweizerischen Lebens standen, in dieser Hinsicht ein grosses Verdienst zukommt. Sie halfen mit, wenigstens oberflächlich, etwas von der Lügenhaftigkeit der Fischen zu zerstreuen. Dass allerdings dieses trügerische Wissen aus den Fischen heute noch unglaublich wirksam ist, spüre ich noch aus unzähligen kleinen Gegebenheiten. Es stört mich allerdings kaum mehr, sondern hilft mir, mich auf meine Aufgaben zu konzentrieren.

*Welches Bild haben Sie von der heutigen Schweiz? Zu 1939 haben Sie gesagt, dass diese Schweiz recht bürgerlich war, eine intakte Schweiz.*

Nach meinem Dafürhalten ist sie heute viel weniger intakt als damals vor Ausbruch des Weltkrieges, wo sozusagen Not am Mann war und die ganze Schweiz zu einer Verteidigungssituation zusammenschmolz. Heute geht es der Gesamtgesellschaft recht gut. Ich mache natürlich Ausnahmen, es gibt auch in der Schweiz arme Menschen. Aber die Wohlfahrt ist zu Gemeingut geworden. Also kann man nicht von einem allgemeinen Notstand sprechen. Es ist eher ein geistiger Notstand eingetreten. Wir sind 26 Staaten, die erst regiert werden sollten. Und vom Bund her sollte das Ganze auch noch zusammengehalten werden. Es ist bedauerlich, dass nirgendwo eine Figur auszumachen ist, die wie einst Sokrates in der Lage ist, einen Zusammenhalt, eine für alle gültige Ethik zu formen. Die Lawinen, die jetzt auf uns einstürzen, lassen auch unsere Nationalbank, die ihr Heiligtum lange wahrte, allerdings nicht mehr als absolut sicher erscheinen. Wir sind in ein Stadium getreten, in dem staatlich keine Perspektive für die nahe Zukunft sichtbar ist. Damit meine ich nicht nur die Negation von Europa durch einen Teil der Bevölkerung, sondern auch die politische und philosophische Situation. Dazu kommen Zweifel am Religiösen. Die Gesamtgesellschaft spaltet sich auf in kleine Gruppen, in Sekten. Wir haben nirgends mehr ein Bild, ein Vorbild, sei es ein liberales, oder ein echt christliches, oder sei es ein soziales Manifest. Alles ist im Schwanken, in der Auflösung. Diese Situation erinnert mich an die Figuren von Alberto Giacometti. Dieser Künstler



46  
«Alberto Giacometti».  
Aus einem Skizzenbuch

Plakatentwurf für die Mustermesse in Basel mit dem Thema «Mittelpunkt», 1946.

Tempera 128 x 90,5 cm

## SCHWEIZER MUSTERMESSE BASEL

27. April – 7. Mai 1946



war noch in der Lage, in seinem Atelier Skulpturen zu formen, die zu archetypischen Symbolen unserer Zeit geworden sind, auf die ich später noch eingehen möchte (S. 72) (Abb. 46).

*Haben Sie den Eindruck, dass die Zeit der politischen Verfolgung Ihre heutige Stellung noch stark beeinflusst?*

Ja, das spüre ich sehr, sehr oft. Man reicht mir zwar öffentlich die Hand, aber die Zeit, wo man sich von mir abgewendet hat, war sehr einschneidend. Man kann aus den Akten ersehen, dass aus Ungarn, der Tschechoslowakei, aus Russland Noten im Diplomatischen Corps gewechselt worden sind, die auf meine künstlerische Tätigkeit hinweisen. Man ist in der Schweiz davon ausgegangen, dass diese nicht tangiert werde. Aber für mich war sie natürlich tangiert.

*Sehen Sie die Tatsache, dass Sie in den Schweizer Kunstmuseen nicht gut vertreten sind, auch in diesem Zusammenhang?*

Eindeutig. Sie sagen «nicht gut vertreten». Ich sage «nicht vertreten». Im Luzerner Kunstmuseum hängt vielleicht zeitweise das eine oder andere Werk aus den dreissiger Jahren. Aber sonst überhaupt nirgends, weder Plakate noch Gemälde oder Skulpturen.

*Wo befinden sich die Plakatentwürfe (Abb. 47)?*

«Innenohr» aus den frühen vierziger  
Jahren.  
Tempera 101.5 x 72.5 cm



Die Entwürfe habe ich weitgehend bei mir aufbewahrt. Ich muss wieder auf die Vergangenheit hinweisen, so etwa auf die erwähnte Ausstellung im Museum of Modern Art in New York. Damals hiess es, meine Plakate seien im Übermass berücksichtigt worden. Es waren immerhin Plakate dabei, die der schweizerischen Plakatkunst einen Stempel aufgedrückt haben. Dies wird noch heute skeptisch gesehen, im Sinne eben, dass darin ein politischer Linksdrall zum Ausdruck kam.

*Meinen Sie, dass die Museumsleiter Ihre Werke aus politischen Gründen nicht in die öffentlichen Sammlungen aufgenommen haben und aufnehmen?*

Die Museumsleiter sind weitgehend durch Stadtbehörden, Kantone oder durch den Bund eingesetzte Personen, die in den Museen das Politische ausgeschaltet wissen wollen. Man findet auch kaum politische Werke Picassos in Schweizer Museen. Sie sind ebenfalls irgendwie ausgeklammert. Aber es gibt noch einen andern Konfliktbereich, nämlich die Entwicklung der Kunst hin zur Versachlichung, zum Konkreten. Das geht so weit, dass das Rot oder das Viereck in Rot an sich zum Kunstgegenstand wird. Meine Haltung ist eben nie in diesem Sinne eine Versachlichung des künstlerischen Tuns, sondern immer ein Mittel menschlicher Äusserung. Wenn immer möglich, möchte ich dokumentieren, in welcher Situation der Mensch während seiner Lebenszeit steht. Und in diesem Sinne hoffe





Frühe Arbeit aus der Übergangszeit von der abstrakten zur figurlichen Darstellungsweise, ca. 1940.  
Tempera 129 x 84 cm

ich, dass eben meine Haltung und meine Beziehung zur Politik als menschenwürdig und sozial zum Ausdruck kommt. Beispielsweise die Vernetzung im Wissenschaftlichen oder die Bedeutung wissenschaftlicher Erkenntnisse. Der figurative Weg entspricht offenbar noch heute nicht der Politik der Museumsleiter.

### Gesellschaft und plakative Kunst

*Folgte Ihr Weg von der Abstraktion zur figurativen Kunst einer Gruppe oder einer Strömung?*

Weder noch. Diese Entwicklung hat mit keiner Tendenz etwas zu tun. Wir haben schon darüber gesprochen, dass ich bei der abstrakten Bewegung in London war, als mir Armin Meili dorthin telefonierte und sagte: «Wollen Sie für die ‹Landi› ein 100 Meter langes Bild malen?» Ich war mir schon bewusst, dass es mich damit aus dieser schönen, paradiesischen Atmosphäre von London herausnimmt. Den Auftrag habe ich gerade deshalb gerne angenommen, weil in London wegen des bevorstehenden Krieges bereits gewisse Spannungen spürbar waren.

Für mich war im künstlerischen Bereich ja nicht eine Haltungsänderung nötig. Ich verfügte über den nötigen Approach für diesen Auftrag, auch durch meine Architekturerfahrung und durch die handwerkliche Schulung in Berlin. Die für das Wandbild geforderte Darstellung kam nicht einer Konzeptionsabkehr gleich, sondern ich verstand es als

eine Fortsetzung und Vertiefung meiner bisherigen Arbeiten.

Schweizer Geschichte kann man nicht in abstrakten Formen darstellen. Sie musste für das Schweizer Volk bildlich sichtbar gemacht werden. Die neue Aufgabe verlangte einen neuen Ansatz, eine neue Sprache, die es vorher in dieser Art nicht gegeben hatte. Ich wollte eine Dialektik sichtbar machen, zwischen der These Geschichte und der Antithese Gegenwart.

*Gewisse Kunsthistoriker sehen eine Nähe zum sozialistischen Realismus. Im Band XII der ‹Ars Helvetica› sagt Beat Wyss, Sie seien der ‹Schweizer Altmeister des Realismus›.*

Das ist wiederum in gewissem Sinne eben falsch. Es ist ja nicht Realismus. Realismus ist, wenn ich ein Blumenbild, eine Figur getreu erkennbar machen will. Ich wollte ja mit dem Wandbild nicht eine Realität, sondern – ich sage jetzt so – «Surrealität» abbilden, eine These der Antithese entgegenstellen und damit die Vielfalt unserer Eidgenossenschaft sichtbar machen. Darum die Opposition der Landsgemeinde zur Turbine. Die Landsgemeinde als ein historisches «Vehikel» und die Turbine als das neue Gegenwärtige, das unsere Welt im Grunde erst formen sollte. Die neue Welt war ja erst im Werden.

*Sie haben später in der Schweiz noch andere Wandbilder geschaffen. Können Sie mir sagen, welche für Sie die wichtigsten sind?*

Sehr wichtig ist natürlich das grosse Wandbild an der Aussenwand des Ethnographischen Museums in Neuenburg. Dort habe ich versucht, ein Aperçu meines Geschichtsbildes der damaligen Gegenwart aufzuzeigen. Vom oberen Rand, vom prähistorischen Bild her, entwickelt sich nach unten hin das Bild zur Gegenwart, aufgeteilt in die verschiedenen Kontinente.

Wichtig ist mir auch die Komposition in Genf mit Jean-Jacques Rousseau am «Placette»-Gebäude von 1967. Das Warenhaus wurde auf der Liegenschaft gebaut, wo Jean-Jacques Rousseau gewohnt hatte. Die Idee, Rousseau zu verewigen, kam von mir. Der Auftraggeber dachte eher an eine publizitäts-trächtige Darstellung. Alle Achtung, dass sie meinen Entwurf mit Freude akzeptierten. Das Relief-Wandbild in bemalter Keramik wurde vom einfühlsamen Genfer Meister-Keramiker Noverraz ausgeführt.

*Die Aufnahme Ihrer Werke war eine gewisse Zeit lang im Welschland fast intensiver als in der Deutschschweiz.*

Ja, aus einem ganz einfachen Grund. Seit 1941 habe ich jährlich bibliophile Bücher mit welschen oder zusammen mit französischen Verlegern gestaltet. Ganz besonders erwähnen möchte ich die enge und freundschaftliche Zusammenarbeit mit dem Verleger André Gonin aus Lausanne, die über vierzig Jahre dauerte. Auch er litt wegen meiner politischen Verfolgung, hielt aber immer zu mir. Dank ihm

war mir die Möglichkeit gegeben, 29 klassische Texte in schönster Form als bibliophile Werke zu illustrieren. Zusammen mit regelmässigen Ausstellungen, hauptsächlich in Genf und Lausanne, schuf ich mir eine relativ hohe Präsenz in der französischen Schweiz.

*Könnte es auch sein, dass die Form des Humanismus, den Sie verkörpern, dort besser verstanden wird als in der Deutschschweiz?*

Dies scheint fast natürlich. Auch der jetzt bald erscheinende Œuvre-Katalog meiner bibliophilen Werke kommt zuerst in der Westschweiz heraus.

*Sie fühlen sich offensichtlich wohl im lateinischen Kulturbereich?*

Irgendwie fühle ich mich dem Mittelmeerraum zugetan. (Das ist übrigens auch ein Grund dafür, dass ich mich vermehrt dort aufhalte.) Dazu gehören Ägypten, die jüdische Welt, die christliche Religion und die Kultur der Antike und der Renaissance. Das Mittelmeerbecken ist im Grunde die Wiege unserer Kultur. Die Kultur scheint sich mit den grossen Geldpolen zu verstricken, mit den Medici in Florenz, den Fugger in Flandern, später London und noch später in Amerika. Sie hat sich meist um die Banken herum verbreitert.



50  
Schweizer Berglandschaft aus den  
fünfziger Jahren.  
Aquarell. 16 x 26 cm

31. 1. 43.



Wald Luft Leben  
Wald Leben  
Wald sterben

Am Baum

rotter im Wald



Vorarbeiten zum Plakat «Rettet den Wald», dessen Aushang in der ganzen Schweiz durch einen Mäzen ermöglicht wurde.

Aus einem Skizzenbuch von 1983, Feder, teilweise aquarelliert

*Wie sehen Sie sich in bezug zur neuen Friedens- und Umweltschutzbewegung?*

Ich habe in den Augenblicken, die geschichtlich spannungsgeladen waren, in diese Richtung argumentiert. Zur Zeit des ersten Versuchs der Amerikaner mit der «Superbombe» im Pazifik habe ich das Plakat «Atomkrieg – Nein» gemacht (vgl. Abb. 37). Das Plakat wurde damals während des Besuchs des amerikanischen Aussenministers, John Foster Dulles, in Genf von der Polizei verboten. Zunächst wurde auch der Aushang in der ganzen Schweiz untersagt. Das Antiatomplakat ist ja auch ein Umweltplakat, denn mit dieser Gefahr würden wir unsere eigene Existenz gefährden. Das Umweltplakat «Rettet das Wasser» wiederum habe ich vor fast 40 Jahren entworfen. Damals hat man geschrieben, Erni, zeig das Plakat in Moskau! Das war ein Symptom einer unehrlichen Haltung einem Motiv gegenüber, das allen doch gut anstand. Dies war ganz am Anfang der Umweltschutzbewegung. Zur Zeit der Aushängung «Rettet das Wasser» wurde im Verkehrshaus der Schweiz die Stiftung für Gewässerschutz gegründet, die EAWAG (Eidgenössische Anstalt für Wasserversorgung, Abwasserreinigung und Gewässerschutz). Dies war immerhin ein Augenblick der Genugtuung für mich.

In zeitlichen Abständen folgten die Plakate «Rettet den Wald», 1983, und 1985 «Rettet die Luft». Ersteres entfachte eine recht grosse Opposition, weil darauf ein Mensch als Fortsetzung des Baumstrunkes, mit einge-

sägtem Hals zu sehen ist. Dies erschien als zu brutale Darstellung (Abb. 51). Die Wirklichkeit ist aber bedeutend brutaler. Wir haben zwar Erfolge im Bereich des Umweltschutzes, aber die Vernichtung der Wälder geht beispielsweise in Südamerika ungehindert weiter. Es folgte 1991 noch das Plakat «Rettet die Haut der Erde».

*Verschiedene Persönlichkeiten, die der Arbeiterbewegung nahe gestanden hatten, knüpften nach der «Kulturrevolution» von 1968 neue Beziehungen zur Friedens- und Umweltschutzbewegung.*

Ich hatte zu diesen Leuten praktisch nie eine Beziehung. Sie sind jeweils mit Wünschen zu mir gekommen. Dann habe ich sofort zugesagt und das Thema zum Ausdruck zu bringen versucht. Etwas eingebracht haben mir diese Arbeiten nie, ausser eben kritischen Verurteilungen. Bis heute spielt auch hier diese Lüge der Parteizugehörigkeit mit.

*Sie waren also nicht aktiv in diesen Kreisen tätig, sondern aufgrund Ihrer Bekanntheit wurden Aufträge an Sie herangetragen?*

Es fällt mir schwer zu sagen, wie all das zu mir kam. Beispielsweise ist das Gewässerschutzplakat aus einer Diskussion mit Robert Käppeli, dem damaligen Präsidenten der Ciba, hervorgegangen. Meine Haltung zur Idee des Friedens ist nicht zu trennen von all meinen anderen Ideen. Bereits damals war

mir die Vernetzung von allem ein wichtiges Anliegen. Und die Vernetzung des einen mit all dem andern, die ich ja in einigen Werken darzustellen versucht habe, wird heute immer bedeutungsvoller, weil nichts mehr an die Hand genommen werden kann, ohne dass das Ganze davon berührt wird.

### Künstler-Begegnungen

*Trifft es tatsächlich zu, dass sich Alberto Giacometti mit Ihrem «Landi-Bild» auseinandergesetzt hat?*

Leider habe ich etwa zwanzig Jahre zu spät davon erfahren, dass Alberto Giacometti 1939 dem «Landi-Bild» gegenüber gesessen und mir bei der Arbeit zugeschaut hat, als ich am nahezu fertigen Werk in Zürich Korrekturen angebracht habe. Viel später bin ich ihm im Musée de l'Art Moderne in Paris begegnet. In diesen Räumen hat sich ein Gespräch entfacht, das vielleicht eine oder eineinhalb Stunden dauerte. Damals rückte für mich die Persönlichkeit von Alberto Giacometti richtiggehend in den Vordergrund. Denn Giacometti, das war leider schon gegen Ende seines Lebens, hat vor mir sein Lebensbild genau so dargestellt, wie es in seinem Werk sichtbar ist. Sein Werk ist in solcher Art identisch mit seinem Sein, wie ich das – ausser bei Picasso – bei keinem anderen Künstler je empfunden habe. Die so offensichtliche Identität seiner Kunst mit seiner Persönlichkeit hat mich tief beeindruckt.



Die Art der Auflösung des gesamten gesellschaftlichen Gefüges und ihrer Gestaltung zu einer neuen Einheit schien und scheint mir auch heute, das Wesentliche im Gesamtwerk von Giacometti zu sein. Er hat nicht nur die Welt in der Zerstückelung, im Zerfall des Philosophischen, im mangelnden Zusammenhalt des Gesamtmenschlichen ohne ethische Grundhaltung dargestellt, sondern hat damit auch eine neue künstlerische Einheit gestaltet.

*Mit welchen ausländischen Persönlichkeiten oder Künstlerkollegen hatten Sie in der Nachkriegszeit engen Kontakt?*

Ich habe von den vierziger Jahren an mit französischen und englischen Künstlern enge Kontakte gehabt. Mit Ben Nicholson, Henry Moore, Barbara Hepworth und dem Kunstkritiker Herbert Read wurde viel diskutiert. Mit ihnen hatte ich gute Beziehungen und enge Freundschaften. Aber bei Künstlern ist die

52

Wohnzimmer im Haus «Eggen» bei Luzern; Hans Erni und Andres Furger im Gespräch. Die Inneneinrichtung ist vom Künstler entworfen. (Foto D. Stuppan)



53

Tuschzeichnung von Pablo Picasso mit Widmung «POUR Hans Erni son ami Picasso» vom 18. 2. 65.

Hingabe an das, was zu verkünden ist, das Erste. Bei mir bleibt die Korrespondenz oft liegen, bis ich eine Unterlassung empfinde oder bis plötzlich der Moment kommt, wo ich dem einen oder andern die Wahrheit sagen oder vielleicht eine glückliche Stunde bereiten kann.

*Pablo Picasso haben Sie, wie man schon gelesen hat, wiederholt getroffen?*

Mit Picasso kommen wir zum eigentlichen Hauptinhalt unserer Gespräche, dem 20. Jahrhundert (Abb. 53). Picasso ist meines Erachtens die Figur, die unser ganzes Jahrhundert mit einem einzigen Werk charakterisiert hat, nämlich mit dem Bild «Guernica». Ich gehöre nicht genau der gleichen Epoche an. Er wurde noch im vorigen, ich zu Beginn dieses Jahrhunderts geboren. Dieses 20. Jahrhundert ist nun nahezu vollendet. Es ist gekennzeichnet durch Kriege. (Natürlich hat es auch etwas anderes gegeben als Kriege). De-

ren Dominanz hat sich im Werk von Picasso niedergeschlagen. Guernica stellt dies in archetypischer Art dar. Es ist ein Versuch der konzentrierten Darstellung aller grausamen Gegebenheiten, die mit dem Ersten und Zweiten Weltkrieg verbunden sind und die bis in die heutige Gegenwart nachwirken. Guernica ist für mich Inbegriff der Auflösung aller gesellschaftlichen Zusammenhänge. Auch wenn Leidende, Verstümmelte und Leichen darin vorkommen, die das rauhe, grausame Geschehen eines Jahrhunderts aufzeigen, haben die dargestellten Menschen einen Blick ins Neue. Darin steckt das Grandiose dieses Werkes.

*Haben Sie mit Picasso über dieses Werk gesprochen?*

Nein. Ich bin oft mit Picasso zusammengekommen, aber in den meisten Fällen waren es Besuche bei ihm mit anderen Freunden zusammen. Etwas ganz Liebliches möchte ich herausheben, nämlich meine Begegnung mit ihm anlässlich des Weltkongresses der Intellektuellen für den Frieden am Ende des Zweiten Weltkrieges in Wroclav. Da waren fast alle grossen französischen Künstler anwesend. Picasso stellte dort erstmals seine Keramiken aus. Einen Moment lang war ich mit ihm allein und konnte ihn fragen, wie er zur Keramik komme. Seine Antwort war so elementar klar, dass ich sie in meiner Art zitieren will, obwohl sie nicht mehr seine Klarheit und Intensität ausdrücken kann. Er sagte nämlich sinngemäss: «Da ist Erde, Wasser sowie Feu-





54

Hans Erni bei der Arbeit an einem  
Keramikteller im Februar 1953.  
Foto A. Montet, Luzern

er und zuletzt kann man daraus essen». Dass man eine Kachel machen kann aus Erde, Wasser und Feuer, dass dann das Produkt zur Ernährung des Menschen dient, ist eine wunderbare Tatsache. Zusammenhänge in dieser Art ausdrücken zu können, spornte mich dazu an, das, wovon man spricht, klar zu überdenken, und inspirierte mich auch zu meinen eigenen keramischen Arbeiten (Abb. 54).

*Sie haben mir einmal erzählt, Sie hätten ihm eine Mappe mit Ihren Zeichnungen gezeigt. Wie hat er sich dazu geäussert?*

Es war nicht eine Mappe von Zeichnungen, sondern eine der ersten Publikationen über mich. Picasso hat das Buch sehr aufmerksam durchgeblättert. Dabei wurde sichtbar, dass überall, wo die Inspiration von seinen Werken in meiner Arbeit sichtbar wurde, ihm dies sichtlich eine Art Befriedigung verschaffte. Dies war schon in der Zeit, als Picasso die Welt als Maler dominierte. Er war nicht nur ein Maler, der wunderbare Werke hinterliess, sondern auch ein Mensch, der die Vision des Menschen auf der ganzen Welt veränderte. Diese weltumspannende Wirkung ist nach meinem Dafürhalten einmalig in der Geschichte und ist natürlich vor dem Hintergrund der modernen Möglichkeiten der Verbreitung und der Kommunikation zu sehen.

*Waren Sie einmal in Picassos Atelier, und haben Sie gesehen, wie er arbeitete?*

Ich war wohl in seinem Atelier, traf ihn aber nicht bei der Arbeit an. Wenn ich wiederum aus meiner eigenen Haltung urteile, dann muss ich sagen, dass man nicht arbeiten kann, wenn jemand zuschaut. Man ist einfach nicht man selber. Ich erinnere an den Film von Clouzot, während dem Picasso ein Werk ständig verändert. Der Betrachter hat immer das Gefühl, dass es fertig und gelungen sei, und immer wieder zerstört Picasso das Werk und formt es um. Niemals wird etwas, das er selbst schon kennt, eine Wiederholung. Das ist ein Teil seiner Grösse. Er hat in diesem Film zusammen mit dem Filmemacher etwas hervorgebracht, das wir als ein Wunder unserer Zeit schätzen. Denn er zeigt, wie man sich selbst erneuern kann, aber nur durch den Einsatz der grössten Energien, und einer Überzeugung, die weit über das hinaus geht, was sich in irgendwelchem Tagesgeschehen bemerkbar machen kann.

*Jetzt ist ja Picasso ein Künstler, der – wie Alberto Giacometti auch – vom Abstrakten zum Figürlichen zurückgekehrt ist. Hat Sie das mitgeprägt?*

Für die Beantwortung dieser Frage muss ich etwas weiter ausholen. Die Idee der Abstraktion ist in jedem echt künstlerischen Bild enthalten. Die Abstraktion ist also gar nichts Neues. Kein Bild, sei es aus der Renaissance,

aus dem Mittelalter oder der Antike, ist eine reine Imitation der Natur, sondern es ist der Versuch, mit dem Mittel der Kunst etwas zu schaffen, das durch die Natur angeregt worden ist. In der Hochantike konnte die Darstellung des Menschen so weit gehen, dass selbst bei Abgüssen in Bronze die Augenwimpern Wimpern waren und die Augen naturfarben herauskamen. Also immer wieder diese Neubefruchtung durch die Natur. Ein Kunstwerk ist nie Naturimitation, sondern es wird mit neuer Materie gearbeitet. In diesem Sinne besteht nach meinem Dafürhalten die Frage Naturalismus oder Abstraktion in der Kunst überhaupt nicht. Das ist eine Laienfrage.

Nehmen Sie die Impressionisten. Was ist typisch für die Impressionisten? Sie realisierten in Farbanalysen, Farbensymphonien ihre Gegenwart im Bilde. Also in gewissem Sinne eine Verwissenschaftlichung! Die Pointilisten haben ihre Welt, die durch die Industrialisierung verändert worden ist, in Punkte aufgelöst. So Signac in Farben und Cézanne in Figuren-Bewegungen. In diesem Sinne ist der Weg ein kontinuierlicher und entwickelt sich von einer fast akademischen Imitation aus. Ein Weg, der nahe bei der Fälschung der Kunst war. Diese akademische Interpretation war nahe daran, bildlich nur Geschichten darzustellen. Sie haben Charakteristiken ihrer Gegenwart festgehalten. Ich komme damit wieder auf die Idee der Kunst als Übersetzung und Gestalt des Gegenwärtigen zurück. Ein Künstler, der seine Malerei, seine Übersetzung der Wirklichkeit in Kunst erläutert, ver-

sucht im Grund etwas ans Licht zu zerren, nämlich sein ganzes intimes Wesen, das er vielleicht besser für sich behalten sollte.

Die Kunst unserer Zeit ist durchwegs auch Abstraktion. Wenn Sie Ihre Kleidung nehmen, oder Ihre Haltung überhaupt, so sind diese typisch für den gegenwärtigen Augenblick. Wenn ich in der Lage bin, diesen Augenblick festzuhalten, dann bin ich unter Umständen ein Künstler. Es geht nicht darum, dieses Vorbild zu imitieren. Das Vorbild ist die Anregung, um meine Auffassung und meine Vorstellung davon bildlich oder skulptural zu verwirklichen (Abb. 55).

*Jetzt zu einem anderen Maler, Wassily Kandinsky. Er ist ja nicht zum Figürlichen zurückgekehrt. Hatten Sie mit ihm auch Kontakte?*

Ja. Ich habe Wassily Kandinsky Anfang der dreissiger Jahre kennengelernt. Einige Jahre früher besuchte ich seine Ausstellung in Stuttgart, die erste übrigens mit seinen frühen Werken, soviel ich weiss. Ein für mich wichtiges Erlebnis war mein Besuch in seinem schönen, bürgerlichen Appartement in Neuilly nahe bei Paris, als ich ihn zur Teilnahme an der Ausstellung «These – Antithese – Synthese» nach Luzern eingeladen habe.

Dass das Werk von Kandinsky, wie Sie sagen, nicht zur Realität zurück kam, ist nicht verwunderlich. Es gab ja auch einen Piet Mondrian, der nicht zurückkehrte, sich aber trotzdem ständig veränderte. Nehmen Sie die einfache Darstellung der Quadrate von Mon-



55  
Bronzeskulptur «Nausikaa», 1982.  
Höhe 17 cm

drian und den «Boogie-Woogie», eines seiner letzten Werke, die er in Amerika gemalt hat. Die Veränderung, Bereicherung durch seine Umwelt ist in seinem Werk gut sichtbar. Fast das gleiche lässt sich zu Kandinsky sagen. Die ersten noch nicht sorgfältig ausgemalten Werke seiner abstrakten Zeit sind noch wuchtige Eruptionen. Die haben sich dann zu Darstellungen in kleinste Formulierungen, Rundungen und Ellipsen gewandelt. Alles Formen, die man sich vorstellen kann, die aber nicht mehr in einem naturalistischen Sinn gegenständlich waren, sondern abstrakt, aber selbst in der Abstraktion gibt es ja Millionen von Varianten. Sie gehen von Darstellung des Quadrates bis hin zu Formen, wie sie bei Kandinsky vorkommen. Es ist ein Weg, der in seiner Vielfalt im Grunde der ganzen damaligen technologischen Entwicklung entspricht.

Mit Kandinsky habe ich primär über die Ausstellung in Luzern gesprochen und konnte bei ihm einige bedeutende, grossformatige Werke auswählen. In diesem Sinne ist die Diskussion vorwiegend auf der organisatorischen Ebene geblieben. Ich müsste die damalige Korrespondenz wieder einmal durchsehen. Die Ausstellung fiel nicht in eine rosige Zeit. Damals wären auch Künstler wie Kandinsky noch froh gewesen, in der Schweiz etwas verkaufen zu können.

*Haben Sie einmal Paul Klee getroffen?*

Ja. Und zwar kurz nach der Fertigstellung des «Landi-Bildes». Ich weiss nicht mehr, wie ich zu Paul Klee kam. Ob die Anregung von ihm kam oder ob ich selbst das wollte. Auf jeden Fall hat Paul Klee bei meinem Besuch in den lobendsten Tönen von meinem Wandbild an der Landesausstellung gesprochen. Er wohnte in Bern in der Nähe der Gedächtniskirche. Bei meiner Ankunft stand er vor seiner Staffelei. Seine Frau, die ihn in dieser Zeit sehr umsorgte, war ebenfalls anwesend. Paul Klee war sehr geschwächt. Leider starb er kurze Zeit später. Er hat in seiner Art die Wirklichkeit ganz anders als Kandinsky dargestellt, er malte in ganz anderer Weise abstrakt. Wie gesagt, Abstraktion ist eben kein Begriff für eine bestimmte Art der Darstellungsweise. Klee konnte mit seiner stark poetischen Note ein «Poetisches Singen» sichtbar machen. Dies drückte sich auch in den Titeln aus, die Klee seinen Werken mitgab.

*Ich habe gelesen, dass Sie Le Corbusier gut gekannt haben.*

Ja, Le Corbusier kannte ich. 1956 bekam ich von Herrn Van Leer, dem Besitzer der grössten Ölfässerfabrik in Holland, einen Bauauftrag. Dieser wollte in Amsterdam ein Verwaltungsgebäude etwa so gross wie das UNESCO-Gebäude in Paris von mir bauen lassen. Es war die Zeit, als ich mein eigenes Haus hier am Stadtrand von Luzern entworfen und gebaut

habe. Er sah es und war begeistert. Aber ich bin ja nur ein Bauzeichner mit architektonischen Grundkenntnissen. Deshalb habe ich sofort mit Le Corbusier telefoniert und ihn angefragt, ob er diesen Auftrag übernehmen wolle. Er akzeptierte. Nach einiger Zeit hat aber van Leer von Le Corbusier verlangt, dass seine antiken Möbel in das Gebäude integriert werden müssen. Corbusier sagte ihm darauf, dass es Sache des Architekten sei, die Möbel in diesem Haus zu bestimmen. Nach weiteren Unstimmigkeiten telegrafierte Le Corbusier schliesslich van Leer aus Japan, er sei mit Aufgaben überlastet und verzichte auf diesen Auftrag. Darauf habe ich Marcel Breuer berichtet, der anstelle von Le Corbusier den Bau ausgeführt hat. Ich selber schuf dann für den Sitzungssaal ein Wandbild mit dem Thema «Container» (Abb. 56). Im übrigen habe ich Le Corbusier in Paris getroffen und wurde mit ihm auch vom damaligen Gesandten C. J. Burckhardt in die Schweizer Botschaft eingeladen. Burckhardt war ein sehr lieber Freund von mir, mit ihm konnte ich sprechen wie jetzt mit Ihnen.

*Welche Freundschaften sind Ihnen besonders wichtig?*

Die Freundschaft mit dem englischen Kunstkritiker Herbert Read oder mit Bertrand Russell, diese Freundschaften waren mir wirklich wichtig. Bertrand Russell hat mich besonders angesprochen. Er konnte mir mit seinen damals 93 Jahren sagen, dass er seine ganze



Philosophie und sein ganzes Wissen ändern würde, wenn ihn etwas Neues, Besseres überzeugen könnte. Das scheint mir eine Haltung von unerhörter Grösse zu sein. Bertrand Russell war für mich sozusagen eine Verlebendigung von Sokrates. Er wirkte so frei und offen. Ein Mensch kann nichts Besseres tun, als Augen und Ohren offen zu halten, als täglich aus allem, was ihm von der ganzen Welt zuströmt, das ihm Nützliche – im Menschlichen – aufzufangen und zu verarbeiten, um sich in diesem Sinne zu verändern.

Bertrand Russell habe ich deshalb in Wales besucht, weil ich zusammen mit ihm ein ganz spezielles Buch kreiern wollte. Ich durfte aus all seinen Schriften einen Text auswählen, um ihn zu illustrieren. Ich entschied mich für «The Queen of Sheba's Nightmare» (Der Albtraum der Königin von Saba). Für die bibliophile Ausgabe mit meinen Aquatintaradierungen hat er mir den ganzen Text in seiner Handschrift neu geschrieben. Ohne zu zögern übernahm er diese grosse Aufgabe. Es wurde fast ein Roman seiner selbst. Bertrand Russell hat dies mit grossem Elan getan. Der Hauptanteil des Erlöses kam seiner Friedensstiftung zugute.

Leider verstarb Lord Bertrand Russell vor dem offiziellen Erscheinen des Werkes, er hatte jedoch noch jedes Exemplar handschriftlich signiert.



56

Sgraffito im Bürohaus der «Vatenfabriken Van Leer» in der Nähe von Amsterdam mit dem Titel «Packaging and transport through the ages» von 1956 (linke Hälfte).

57

Hans Erni in seinem Atelier.  
(Foto D. Stuppan)



## Im Atelier

*Wenn man im Laufe des Morgens zu Ihnen ins Haus nach Luzern kommt, dann kommen Sie stets aus dem Atelier. Wann beginnen Sie am Morgen mit der Arbeit?*

Im Sommer mit dem Tageslicht. Im Winter spätestens um sieben Uhr, um einigermaßen bereit zu sein, wenn das Tageslicht da ist. Picasso hat mir allerdings einmal gesagt, er arbeite viel lieber bei Kunstlicht, denn das sei das konstantere Licht und das Tageslicht verändere sich stets. Mit den heutigen Neonröhren oder Halogenlampen ist man mittlerweile unabhängig von der Schattenwirkung der Hände und ebenso vom Wandel des Lichts im Tageslauf (Abb. 57).

*Wir stehen jetzt in Ihrem Atelier, einem grossen Raum mit Nordfenstern. Was liegt auf Ihrem Arbeitstisch?*

Sie kommen eben recht. Vor mir liegen allererste Skizzen für ein Werk, von dem ich weder weiss, was es wird, noch, wofür es dienen wird. Irgendwie soll es eine Summe von dem darstellen, was ich soeben in Valencia unter anderem von Umberto Eco über die Möglichkeiten – und die Fragwürdigkeiten – des Eintretens der Menschheit ins dritte Jahrtausend gehört habe. Eines Tages sollte eine Darstellung zum Vorschein kommen, in der sichtbar wird, wohin die heute so desorientierte Menschheit steuert.



Hans Erni zeigt nach der Rückkehr von einem UNESCO-Kongress in Valencia in seinem Atelier neueste Entwürfe. Dazu wurde er durch die am Kongress besprochene Thematik über das 3. Jahrtausend angeregt. (Foto D. Stuppan)

An diesem Symposium der UNESCO habe ich während einer ganzen Woche teilgenommen. Von frühmorgens bis abends spät fanden dort laufend Diskussionen in verschiedenen Sprachen statt, die man entweder in der Übersetzung hörte oder in der Original-, aber nie in meiner Sprache. Deutsch habe ich in dieser Woche überhaupt nie gehört. Diese Zeit war für die Übung meiner Hand verloren, aber gewonnen für die Bereitschaft, für neues prospektives Gestalten. Der Titel dieses Symposiums war «Das dritte Jahrtausend formen». Das ist ja heute die wichtigste Frage. Wir sind über die ganze Welt im Chaos verstreut und suchen uns mit allen Mitteln zumindest philosophisch ein bisschen besser zu orientieren, um dann vielleicht vom Philosophischen her in die Bereiche Politik, Technik und Wissenschaft vorzustossen. Der Zusammenhang ergibt sich meiner Meinung nach durch ein sich langsam entwickelndes philosophisches Bild und nicht durch eine politische Doktrin.

Ich habe hier sechs erste Skizzen zu diesem Thema (Abb. 58). Die allererste Zeichnung zeigt eine Erde, die durch Computer und Maschinen verändert wird. Dazu kommt das Internet, das unter Umständen ein universales Chaos herbeiführt, aber der Menschheit auch eine Art Richtung zum Menschen- und Universumswürdigen geben könnte. Eigentlich ist das nicht darstellbar. Aber es sollte irgendwie unterschwellig spürbar werden. Dies wären nach meinem Dafürhalten Themen für eine Freske, für die ich weder einen Auftrag noch irgend etwas anderes habe.

Ich bin von einer Frau, die ein Kind in sich trägt, ausgegangen. Sie befindet sich in einer Umwelt von Wellen, die sich heute im ganzen Umkreis der Erde, sozusagen im Gleichmass, bewegen und nicht mehr die ganze Differenziertheit sichtbar machen. Sie drücken die Gefahr einer Uniformierung der Welt aus, und gleichzeitig die Möglichkeit des «Mensch und Individuumbleibens». So denke ich mir irgendwie, dass diese spontanen Wellen aus dem Äther sich in elektronische Wellen, die die Menschheit führen, umgestalten lassen und so den Menschen in all seinen biologischen Aspekten sichtbar machen könnten. Auch etwas anderes ist hier bereits angedeutet, nämlich das eurozentrische Denken. Wir sind dazu erzogen und können es gar nicht abstreifen. Aber eines Tages könnte sich ein chinesisch-australisches oder japanisch-australisches Denken ausbreiten und uns ganz andere Gedanken offenbaren, neue Perspektiven eröffnen.

*Vor uns liegen sechs Entwürfe, zwei koloriert, einer grau angelegt.*

Es ist mir eigentlich unangenehm, solche Entwürfe überhaupt jemandem zu zeigen. Ich bin meistens allein hier im Atelier und lasse etwas in dem Augenblick entstehen, wo ich darüber nachdenke. Es kann inhaltlich zu irgend etwas führen, von dem ich annehme, dass es menschenwürdig sei. Das ist eine allgemeine Redensart. Das Malen ist meine Möglichkeit, etwas über die Qualität unseres Daseins aus-



zudrücken. Es gibt überall Gelegenheiten. Ich möchte z.B. die Identität der Frau mit ihrem Kind gleichzeitig mit der Frau, die im gesamten Leben eine Funktion hat, darstellen. Den in den Mittelpunkt gesetzten Menschen mit drei Beinen und drei Armen stelle ich einerseits zum Astronauten in Beziehung und andererseits zum Okeanos. Denn wir können heute 4000 Meter unter Wasser tauchen und in die Stratosphäre aufsteigen. Wir sehen alles unter neuen Aspekten. Und diese aufzuzeigen und fühlbar zu machen, das ist mein Anliegen. Meine Hoffnung ist, dass aus diesen «Notizen», die sich noch vermehren werden, das weiss ich ganz genau, Leben entsteht. Glücklicherweise wäre ich, wenn ich eine Generalidee unseres gegenwärtigen Empfindens ausdrücken könnte.

Ich möchte, dass wir unsere Welt nicht mehr von Europa, von Tokyo oder von Kalifornien her betrachten. Sondern wir müssen unsere Welt, die durch die Möglichkeit der neuen Medien eine universale Struktur bekommt, global sehen. Diese Entwicklung ist unaufhaltbar. Wir können vielleicht gewisse lokale Radiosendungen und so weiter negieren, aber wir können die von den Satelliten übermittelten Signale nicht mehr aufhalten. Die Originalität der lokalen muss einer neuen Originalität der universellen Bedeutung weichen. Dies ist es, was im dritten Jahrtausend entwickelt werden muss. Es ist etwas Grandioses, wenn wir das richtig überdenken, was wir in unseren Händen halten und eben realisieren können, wenn wir erstens die Idee ei-

nes Ethos in uns tragen, zweitens uns als Einzelteil einer millionenfachen Menschenumgebung verstehen und uns als mitfühlender, mitwirkender und mitkreiernder Teil der ganzen zoologischen Vegetation erkennen.

*Wie lange sitzen Sie jetzt an diesem Thema?*

Ich bin erst gestern von Valencia heimgekommen. Die vergangene Nacht hat mich aufgewühlt. Ich musste heute morgen «dran» und mit diesen Skizzen beginnen. Sie sagen allerdings noch nichts aus, sind für mich nicht mehr als festgenagelte Gedanken und sollen mir im Laufe der kommenden Zeit Hinweise zu einem Gesamtbild geben. Unter Umständen lasse ich zum Schluss 90 Prozent von allem wieder weg. Wenn ich jedoch alles zu einer Komposition vereinigen könnte, wenn das gelänge, dann wäre ich eben vielleicht ein Maler.

*Woran haben Sie vorher gearbeitet?*

Ich arbeite gegenwärtig nicht an einer Malerei, sondern an einem Relief für die UNESCO. Vor zehn Jahren schuf ich für diese Organisation ein Plakat, auf dem die Rassen der fünf Kontinente im Profil in einem Reigen dargestellt sind. Jetzt habe ich die Aufgabe, zum 50. Geburtstag der UNESCO dieses Logo für eine Medaille umzugestalten (Abb. 59). Für diese Arbeit, an der ich während dreier Tage und Nächte fast ohne Unterbruch gearbeitet habe, hätte ich mehr Zeit haben müssen. Aber



diese Arbeit ist so dringend, weil die Bronze-Medaillen noch in diesem Monat realisiert sein sollten. Ob das noch möglich ist, weiss ich nicht. Ich habe meinen Beitrag dazu jedenfalls geleistet.

*Viele Ihrer Bilder sind von Netzen überzogen und von verbindenden Linien durchsetzt. Ist dieses Stilmittel der Netze und Linien in Zusammenhang zu sehen mit dem genannten Streben nach Gesamtbildern und Konzentrationen in einem?*

Ich bin überzeugt, dass die Linien Zusammenhänge symbolisieren, aber ich kann nicht behaupten, dass ich diese Linien da oder dort bewusst eingefügt habe. Sie entstehen in flüssiger Bewegung, wie die Bewegungen des Dirigenten mit dem Taktstock. Es sind Bewegungen, die das ganze Wirrsal von Inhalten zusammenfügen können. Dies geschieht nicht willentlich, nicht ausgedacht, sondern es sind eben Bewegungen, die spontan gewisse Inhal-

te zu einer Einheit fügen. Deutet das nicht auf vernetztes Denken hin?

*Wann entstehen diese Linien auf den Bildern? Kommen zuerst die Figuren und dann die Linien?*

Wenn ich da etwas Bestimmtes sagen würde, würde ich sicher lügen. Einmal entstehen nur Linien, ohne irgendwelche andere Inhalte auf der Leinwand. Es kann auch sein, dass eine Komposition, die als solche nicht zusammenhält, plötzlich durch ein Liniengefüge zur Einheit wird. Das aber im vornherein zu wollen, wäre eben wieder dogmatisch. Und ich bin ein Feind jeder Dogmatik. Alles, was künstlerisch eine Selbstverständlichkeit sein soll, muss dogmenlos wirken.

*Es kann auch sein, dass aus dem Liniengefüge selbst ein Bergkranz entsteht, dass von der Linie aus sich etwas Anderes, Neues entwickelt.*

Wenn ich hier auch über die Farbgebung spreche, dann versuche ich gleichzeitig darüber nachzudenken, wie sie eigentlich entsteht, wenn ich es auch nie ganz genau darlegen kann. Die Gebilde, nehmen wir einen Stier oder eine Menschengruppe, die mit diesem Lineament verbunden sind, werden zuweilen mit Farben gefüllt. Dadurch bringen sie eben diese Menschengruppe oder diesen Stier zum Vorschein, sie geben ihnen Wucht, Kraft (Abb. 60). Dass das so werden, sich so entwickeln kann, ergibt sich ganz natürlich,



60

Studie für das Plakat «Prométhée» in  
Avenches, 1946.

Tempera 70 x 50 cm



61  
Hans Erni zeigt Tonnegative und  
Gipsausgüsse für Medaillen.  
(Foto D. Stuppan)

62  
Tonnegativ «Bartgeier» mit Gips-  
ausguss für eine Medaille des Tier-  
parkes Goldau.  
(Foto D. Stuppan)



und ich weiss nichts davon. Es ist etwas da, das in mir sagt, hier hinein gehört Sepia und da hinein vielleicht ein heller Ocker. Wäre es nicht so, wüsste ich das, dann würde das Malen viel langweiliger. Denn der Maler überrascht auch sich selbst.

Ich will Ihnen ein weiteres Beispiel in dieser Richtung geben: Ich habe in meinem Leben eine recht schöne Anzahl Medaillen für verschiedene Organisationen entworfen. Meine Medaillen weisen – im Gegensatz zu den flachen Medaillen unserer Eidgenossenschaft, die sich wie der Druck einer Tageszeitung präsentieren – ein tiefes Relief auf. Ich fühle mich zielsicher genug, um eine Lebendigkeit neu zu erschaffen, mit den Gestalten und Inhalten unserer Zeit. Mein Relief entsteht meist in Ton – negativ – durch Eintiefen. Würde ich das Relief positiv gestalten, wäre oft der Drang oder Wunsch, eine Figur akademisch schön von Anfang bis Ende auszupo-

lieren, zu stark. Dies habe ich früh erkannt und schon bei den ersten Medaillen die Negativtechnik angewendet. Ähnlich übrigens wie in der Antike bei den Gemmen. Die Reliefs aus Ton oder Modelliermasse giesse ich in mehreren Zuständen ab, um den jeweiligen Positivzustand zu überblicken, zu kritisieren. So kann ich mich selbst immer wieder überraschen und den Entwurf vervollständigen. Das könnte ich nicht, wenn ich zu Beginn schon im Positiv arbeiten würde (Abb. 61 und 62).

*Und das Werkzeug ist ein Spachtel?*

Ein Holz- oder Metallspachtel. Auch da muss ich Ihnen etwas sagen: Das Material und die Art der Verarbeitung, das Handwerkszeug, all das soll überhaupt nie eine Frage sein. Das, was du in dir hast und aussagen möchtest, führt deine Hand zu den Werkzeugen, die es dir gestatten, das zu verwirklichen, was du

vorhast. Du siehst es natürlich noch nicht im Bild, aber es ist bei dir als menschliche Gesamtaussage vorhanden und wird durch deine Hand langsam zur Darstellung.

*Sie sind offensichtlich stets allein in Ihrem Atelier, lassen sich ungern stören.*

Ja, heute beispielsweise haben meine Frau und ich uns guten Tag gesagt, und seither bin ich allein. So ist es im allgemeinen. Ich komme meistens schon mit meinem kleinen Notizblock zum Frühstück und mache erste Skizzen. Dann bin ich bis Mittag im Atelier und so erneut am Nachmittag. Das Alleinsein im Atelier ist sozusagen die Zeit des Verarbeitens.

*Wenn wir miteinander sprechen, werden Kraft, Interesse und Aufgewecktheit spürbar.*

Wissen Sie, ich kann die meiste Zeit meines Lebens mit niemandem sprechen, ich bin allein. Ich kann auch nicht mit Hilfen arbeiten. Ich muss allein arbeiten. Wenn ich jemanden um mich herum habe, neige ich dazu, seine Arbeit zu beobachten und zu kritisieren, um sie zu dem zu bringen, was ich selbst heraus-schälen möchte.

Dieser Morgen ist eine gute Möglichkeit, mich auszusprechen, weil Sie mir Fragen stellen und versuchen, aus meinen Eingeweiden gewisse Gegebenheiten, die mir sonst überhaupt nicht mehr präsent sind, hervorzuholen. Sonst ist mir die Zukunft das Wesentliche und das Treibende.



63

Hans Erni erläutert im Atelier eine aktuelle Arbeit: Die ältere Zeichnung eines Paares wird vollendet und mit Linien versehen.

*Sie führen auch ungern Leute in Ihr Atelier.*

Das ist richtig. In meinem Atelier ist der Boden überall belegt mit den unglaublichsten Sachen von früher und von jetzt. Im Moment werden für meine Ausstellung in Villefranche, im Süden von Frankreich, Bilder zusammengestellt. Wenn ich die Sachen nicht wenigstens während einer Woche vor mir liegen habe, kann ich gar nicht beurteilen, was ich auswählen soll. Zuletzt muss eine Ausstellung doch auch eine Einheit bilden. Alles ist hier ausgelegt, auch gegenwärtige Arbeiten, die ich vielleicht in nächster Zukunft vervollständigen werde.

*Nochmals eine Frage zu Ihrem Stil. Ergibt sich bei Ihnen das Stilmittel, oder ringen Sie bewusst um einen Stil?*

Ich habe von Anfang an schon gesagt, dass ein Künstler, der einen Stil sucht, zum vornherein verloren ist. Denn, wer einen Stil willentlich hervorbringen will, der macht ja nur einen Versuch, zerebral Gegebenes zu verwirklichen. Bei der Kunst geht es nicht nur ums Zerebrale, obwohl es das Dirigierende im Ganzen ist. Aber die Füße, die Hände, die Bewegung, der Körper als Ganzes sind bei allen künstlerischen Tätigkeiten involviert, anders als bei einem Schriftsteller, der «nur» mit Hand und Kopf arbeitet.

*Bei Ihren Darstellungen sind Geistesgrößen unserer Geschichte wie Sokrates, Erasmus von Rotterdam oder Einstein besonders gut vertreten.*

Es ist mir wichtig, die Figuren festzuhalten, welche die geschichtlichen Entwicklungen unserer Welt gestaltet haben, und dies im Bewusstsein zu haben. Holbein hat zahlreiche seiner Zeitgenossen gemalt. Ich wollte, ich hätte auch mehr Figuren, die mir inhaltlich viel geben. Ich werde in absehbarer Zeit neue Themen an die Hand nehmen. Zunächst müssen sie aber in mir reifen. Ich habe seit vielleicht zwei, drei Monaten eine Aufgabe für ein Portrait. Diese Figur sehe ich vor mir. Ich bin mit dieser Person zusammengekommen in Valencia, habe in meinem Skizzenbuch während

seiner Rede kleine Zeichnungen gemacht. Aber ich bin noch lange nicht in der Lage, dieses Portrait auf eine Leinwand zu malen, weil mir dieser Mensch, der eben an unserem neuen Weltbild mitarbeitet, und seine Zielsetzung letztlich noch nicht klargeworden sind. Ob es je so sein wird, weiss ich heute noch nicht.

Die Darstellung von Menschen, die die Gegenwart verändern, ist eine Aufgabe, die ich nie ganz vergessen will. Zu oft werden Persönlichkeiten karikaturähnlich dargestellt. Karikatur und Fotografie sind Medien, die Menschen in besonderen Augenblicken festhalten können. Aber die Auseinandersetzung des Künstlers mit dem jeweiligen Individuum kann dessen Charakter, dessen besondere Ausstrahlung in der grossen Kraft festhalten, dass man sie im Rahmen örtlich und zeitlich ganz genau spürt.

*In welchen Portraits konnten Sie das zufriedenstellend einfangen?*

Zufrieden bin ich mit einem Portrait eigentlich nie. Das von Javier Perez de Cuellar ist mir wichtig geworden, weil ich den Generalsekretär der Vereinten Nationen in einen Hintergrund betten konnte, der die Situation des Golfkriegs zeigt. Die zeitliche Unruhe, Perez de Cuellar's Reisen in den Irak, dieses Feuer ist darin zu spüren. Ich malte auch das Portrait von Bertrand Russell, das mir deshalb lebendig bleibt, weil ich darin den grossen Philosophen wiedererkenne (Abb. 64).

*Die Darstellung von Menschen ist Ihnen sehr wichtig?*

Ja, vielleicht hängt das schon ein bisschen mit der Idee zusammen, dass ich ein Augenschmied bin und nicht ein Intellektueller. Alles, was mein Intellekt mit Sehen verbinden kann, steckt tiefer in mir als der leere, pure Intellekt.

*Was sind Ihnen die liebsten Ihrer Bilder, Skulpturen, Plakate oder Medaillen?*

Sie haben selbst die Medaillen erwähnt. Unter den Medaillen liebe ich am meisten die vier Elemente mit den Sujets der Mythologie, die ich damals mit Robert Käppeli zusammen als Reliefs entwickelt habe. Er ist ja ein ausgesprochener Liebhaber der Antike. Da ist es mir, glaube ich, gelungen, eine Art Lebendigkeit im Sinne der Gemmen hervorzubringen. Ich wäre froh, wenn die nächsten Medaillen, beispielsweise die mit dem Bartgeier für den Tierpark Goldau, neben einer solchen Gemme nicht ganz abfallen würden (Abb. 62).

*Der vor uns liegende Reliefentwurf besteht aus Ton und misst etwa 30 cm im Durchmesser.*

Die Medaille wird natürlich kleiner. Bis vor kurzem sind meine Modelle pantographisch verkleinert worden. Heute geschieht dies elektronisch. Schon der Pantograph reduzierte sehr präzise, aber eine elektronische Verkleinerung lässt zu, dass das differenzierteste

skulpturelle Detail in der neuen Dimension genau gleich wie im Modell erscheint.

## **Das Museum**

*Wie sind Sie auf die Idee gekommen, Ihr Museum selber zu bauen?*

Durch den 20 Jahre dauernden Boykott in der Schweiz blieb eine Vielzahl meiner Werke im Keller und konnte weder ausgestellt noch verkauft werden. Die Idee, diese einer breiteren Bevölkerungsschicht zugänglich zu machen, ohne sie verkaufen zu müssen, war der Ausgangspunkt für die Gründung der Hans Erni-Stiftung (1977) und des Museums (Eröffnung 15. September 1979).

Ich hätte durchaus auch die Möglichkeit gehabt, das Museum im Welschland im Schloss Allaman am Genfersee oder auf meinem eigenen Land in Luzern zu realisieren. Aber die Gelegenheit, im Areal des Schweizerischen Verkehrshauses mein Werk einer grossen Zahl von Menschen, die überhaupt noch nie mit Kunst in Berührung gekommen sind, sichtbar zu machen, schien mir wichtiger als das Projekt des damaligen Kunstmuseum-Konservators in Luzern, Jean-Christophe Ammann, meine Werke seinem Museum zu übergeben. Dort wären sie wohl im Keller verschwunden, gleich wie andere meiner Bilder, die jahrzehntelang nie gezeigt wurden.

Die gute Beziehung zum Verkehrshaus, zu Alfred Waldis, dem damaligen Direktor, hat wesentlich zum jetzigen Standort beigetragen.



64  
«Portrait Lord Bertrand Russell»,  
1963.  
Relief/Öl 87 x 56 cm

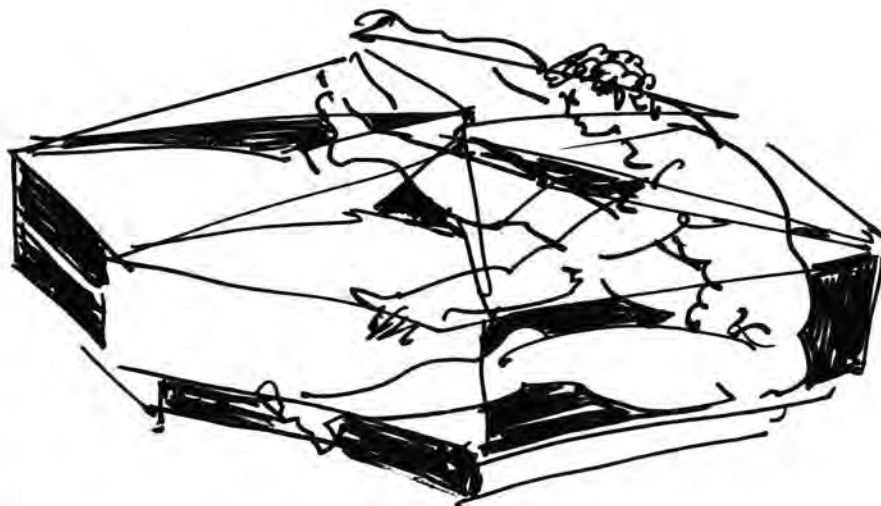


65  
Hans Erni erklärt.  
(Foto D. Stuppan)



Unsere Väter waren beide «Schiffeler» gewesen, sein Vater Steuermann und meiner Maschinist.

Dem Verkehrshaus stand jedoch kein Terrain mehr zur Verfügung, selbst für die eigene Erweiterung nicht. Der Zufall wollte es, dass mein Schwager Walter Strebi, Advokat und Polizeidirektor der Stadt Luzern, in seiner Advokatur den Klienten hatte, der das Gebiet in der Nähe des Verkehrshauses besass. Jahrelang verweigerte dieser den Verkauf seines Landes an das Verkehrshaus. Durch Walter Strebi konnte dann jedoch der Landabtausch getätigt und das Gebiet vom Verkehrshaus übernommen werden. Walter Strebi haben wir es zu verdanken, dass nicht nur mein Museum, sondern auch die Schiffhalle und der Coronado-Platz des Verkehrshauses verwirklicht werden konnten. Dank der Stadt Luzern durfte ich dort bauen. Ganz langsam haben wir zu planen und zu skizzieren begonnen (Abb. 66). In dieser Hinsicht hat Alfred Waldis geschickt gearbeitet. Wir haben alles im stillen Kämmerlein vorbereitet, und das Projekt wurde erst kurz vor der Grundsteinlegung publik. Die Finanzierung des Baus war mir möglich dank der Einkünfte aus den schon besprochenen USA-Aufträgen, dem Verkauf der oben erwähnten Medaillen «Die vier Elemente der Antike» und einer Mappe mit fünf Original-Radierungen «Helvetische Metamorphosen». Mit der Planung des Museums beauftragte ich meinen langjährigen Freund und Architekten Jean-Marie Ellenberger aus Genf, der mit mir zusammen auch acht Jahre



in der Eidgenössischen Kunstkommission war.

*Eigentlich ist es eine Ironie der Geschichte. Wegen des schweizerischen Boykottes blieben die Bilder bei Ihnen, und aufgrund dieser Tatsache konnte 1979 ein Museum in der Schweiz gefüllt werden.*

Die Obstakel, die uns begegnen, sind dazu da, überwunden zu werden; und zwar im Sinne der Befruchtung. Das Museum sollte nie nur ein Museum für meine Werke sein, sondern gleichzeitig auch als ein Ort der Begegnung dienen. Deshalb habe ich das Auditorium geplant, in dem bis heute Hunderte von Zusammenkünften abgehalten wurden. Es fanden Symposien und Vorträge über Umweltfragen statt sowie Kongresse von christlichen und militärischen Vereinen, bis hin zu Versammlungen von Ärzten und Bankdirektoren usw.

Das Wandbild «panta rhei» im Auditorium ist im Sinne der Einheit und der Ruhe gestaltet worden (vgl. Abb. 96). Es soll ein Zeichen der Besinnung setzen. Ich wollte, dass das Bild bei der Eröffnung bereits fertig ist, und

66

Skizze zum Hans Erni-Museum in Form eines Sechsecks.  
Aus einem Skizzenbuch von 1976



67  
«Junger Mann». Rötelzeichnung von  
1942.  
165 x 57 cm

ich habe es geschafft. Über ein Jahr habe ich ausschliesslich an dieser Komposition von Prometheus bis zur Pandora gearbeitet. Das Museum ist nicht nur ein Ausstellungsgebäude, sondern ein Ort, wo mit der Vortragsreihe «panta rhei» auch eine Welt und ein Bild unserer Gegenwart sichtbar gemacht werden. Alle Vorträge erscheinen in Buchform. Im Museum soll eine Aktualität durch die Verschiedenheit der Ausstellungen und Vorträge, die weder politisch noch weltanschaulich eine bestimmte dogmatische Richtung verfolgen, spürbar werden. Ich bin glücklich über mein Museum, das sehr rege besucht wird. Durch immer neue Ausstellungen versuche ich einen Querschnitt durch mein Schaffen zu zeigen.

*Sie sind ein Künstler, der in breiten Kreisen sehr gut verankert ist, nicht zuletzt auch dank des eigenen Museums. Sie haben sich Ende der dreissiger Jahre, nachdem Sie 1937 immerhin Mitbegründer der Gruppe «Allianz» waren, von der reinen Abstraktion distanziert und seit den vierziger Jahren vor allem figürlich gemalt (Abb. 67). Meine Frage: Ist auch dies im Zusammenhang zu sehen mit Ihrem Wunsch, von einer breiteren Gemeinschaft verstanden zu werden? Im von Carl J. Burckhardt eingeleiteten Buch werden Sie folgendermassen zitiert. «Ist reine Abstraktion hier möglich, wenn man sich an die Allgemeinheit richtet, an ein Volksganzes mit seinem Bedürfnis nach epischer Gegenständlichkeit, nach Bericht?»*

Der Wunsch, verstanden zu werden, spielt überhaupt keine Rolle. Aber die Notwendigkeit des Nützens und Erfreuens von nicht nur einem kleinen Klüngel sondern einer Gegenwart ist in meinem Fall nur dadurch möglich geworden, dass ich die sterile Reduktion auf rein abstrakte Formen aufgegeben und den Sichtkreis so erweitert habe, wie es mir möglich war. Notwendig wäre, dass er noch universaler würde. Genauso universal, wie wir heute von einem Wissenschaftler verlangen, dass er sein spezielles Gebiet kennt und meisterhaft beherrscht, aber gleichzeitig um die Vernetzung mit allen Nachbarwissenschaften weiss und damit in der Lage ist, seine Welt in eine ganze Welt einzubetten. Für den Maler scheint mir das heute wichtiger denn je.

Die enorme Verbreitung der Medien verpflichtet heute dazu, ein Spezialgebiet, in meinem Fall die Malerei und Skulptur, so zu gestalten, dass die Idee und Begründung der augenblicklichen Zeit erfahrbar, sichtbar, fühlbar wird. Dass die Maxime der «Generalbetrachtung» nicht restlos erfüllt werden kann, ist auch mir klar. Denn das würde ja enzyklopädisches Wissen voraussetzen. Aber es ist trotzdem eine ganz wichtige Aufgabe unserer Zeit, alle bewusst werdenden Aspekte ökologischer, ökonomischer oder wissenschaftlicher Art miteinzubetten.

Viele Menschen lehnen die Gentechnik ab, ohne zu wissen, was in dieser Methode enthalten sein kann. Ich möchte die Hintergründe in unserer Gegenwart sichtbar machen. Die Darstellung des von innen an die

Aussenfläche Dringenden ist mir oft wichtiger als die Aussenfläche selbst.

*Meinen Sie mit Klüngel eine kleine elitäre Gruppe, die nur an einer bestimmten Kunst-richtung Interesse hat?*

Ich bezeichne damit eine Gruppe, die nur ganz bestimmte formale Äusserungen akzeptiert und alles, was daneben – auch als Teil der Wirklichkeit – existiert, negiert. Ich hoffe, es kommt in unserem Gespräch aber auch zum Ausdruck, dass nirgends eine Attacke gegen die Suche nach neuen Ausdrucksformen spürbar wird. Das wäre ein Missverständnis, dem ich widersprechen müsste.

## **Kunst und Kreativität**

*Sie haben Ihr Talent vom Vater geerbt. Ihr Bruder und Ihre Schwestern können auch gut zeichnen. Ihre Töchter malen und zeichnen. Talent ist das eine, was braucht es noch?*

Talent mag für das Werden eines kreativen Menschen eine kleine Voraussetzung sein. Aber um ins Kreative vorzustossen, ist ein enorm langer Weg der Disziplin, des Trainings notwendig. Dieser Weg gibt dir die Stütze, Symptome einzufangen, die die Gegenwart regieren und die weder bildlich noch geschrieben, noch irgend sonstwo vorhanden sind. Dieser Weg erlaubt dir, alle Voraussetzungen in deinem Körper zu verarbeiten. Das Talent, von dem Sie sprechen, ist erst ein kleiner An-



68  
«Köpfe» von 1950.  
Pastell 68,5 x 105,5 cm

fang. Es ist mit der Disziplin zu verschwägern. Diese zwei Voraussetzungen können dich unter Umständen befähigen, dass du dich alle Tage, alle Nächte nicht mehr von dem trennen kannst, was dich bedrängt. Meine Kunst ist die Quintessenz von all dem, was die Umwelt mir antut.

Ich habe mir mehrmals gesagt, dass jeder Künstler, ob Schriftsteller, Maler oder was auch immer, irgendwie immer nur ein Schelm ist. Man ist von den umgebenden Kräften geprägt wie auch von denen, die man genetisch in sich trägt. Das Konglomerat all dieser Kräfte ist vielleicht einmal verdichtet in Symbolen, gar in archetypischen Darstellungen festgeschrieben, gemalt, gezeichnet oder musiziert. Auch die Musik ist nicht immer dieselbe. Die gleiche Melodie kann sich verschieden darbieten. So kann eben das Künstlerische, das Echte sogar archetypisch gegenwärtig sein. Wenn es so ist, wird man ein Relikt irgendeiner Zeit Ägyptens oder der Renaissance als das Relikt dieser Zeit erkennen. Das ist ja das Verrückte, dass Enten aus Ägypten, aus der Zeit der Renaissance oder

der Gegenwart immer andere Enten sind. Die Kenntnis und Erfahrung in jeder Epoche stempelt den gleichen Gegenstand eben male- risch verschieden.

*Können Sie mehr über den Schöpfungsvorgang sagen?*

Der Schöpfungsvorgang ist derart kompliziert, dass ich ihn mit meinen sprachlichen Mög- lichkeiten nicht darstellen kann. Es mag Künstler geben, die in der Lage sind, ihre Kunst zu umschreiben. Im Gespräch zu er- klären, wie ein Bild im Grunde entsteht, ist sicher etwas vom Schwierigsten. Es wäre wie- derum eine Kreation für sich. Ein Werk ist ja die Folge der steten Auseinandersetzung mit der Umgebung; im Wissen, dass jeder Einzel- ne ein Teil einer vielgestaltigen Realität ist. Kein Mensch kann ohne gesellschaftliche Bindung leben. Es ist nicht möglich, ausser- halb der Gesellschaft zu existieren. Der Weg des Erlebens geht von den grausamen Geschehnissen von Guernica, dem spani- schen Dörfchen, bis zum Augenblick der Kreation neuer Formen, zum grossen Werk Picassos. Diese Umstände, die dem Gelingen eines Werkes vorausgehen, lassen sich be- schreiben. Das Gelingen selbst entflieht dem «ES».

*Die im Innern entstehenden Bilder sind offen- bar das Entscheidende beim Künstler. Sie müs- sen ja das zu malende Bild zunächst in sich ha- ben. Denken Sie, dass alle Menschen solche*



*inneren Bilder haben, aber nicht das künstlerische Talent, sie umzusetzen?*

Jeder Mensch hat innere Bilder. Jeder Mensch formt sie sich eigens. Sei es in genialer Wucht oder in amateurhafter Gewöhnlichkeit. Dass aber diese Bilder bereits in einem Kopf voll ausgeformt sind, ist im Grunde nicht die Voraussetzung für ein grosses Werk. Wenn ich versuche, meine inneren Bilder zu Papier zu bringen, so entstehen vorerst Skizzen, die eher das erzählen, was ich mir vorstelle. Erst der lange Prozess des Verarbeitens und der Aufzeichnungen führt langsam zu dem, was im Gesamten zum Ausdruck kommen soll. Das Bild, das du dir machst, ist nur das bewusste Bild, das du erfahren hast und das der gesamten Gesellschaft bereits bekannt sein kann. Das, was du daraus machst, was du im Weglassen von unnötigen Details erreicht und mittels Hinzufügen von neuen Kräften schaffst, kann im Überdenken, im Skizzieren und im kritischen Prüfen vielleicht zu etwas Kreativem führen.

*Es spielt also eine Wechselwirkung, wenn ich das richtig verstehe? Sie bringen Ihre inneren Bilder nach aussen in Form von Skizzen, und diese strahlen dann wieder zurück. In diesem Spiel von nach aussen Gebrachtem und Innerem wächst dann schliesslich das Werk?*

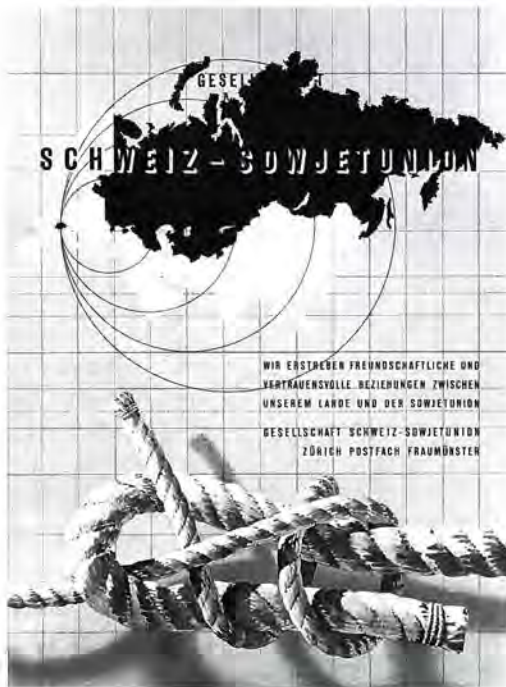
Das ist richtig. Die Skizzen scheinen ja nicht zu genügen. Ich versuche die Skizzen gemäss meiner inneren Haltung so zu ergänzen, dass

sie eben der Vorstellungskraft meines Wesens entsprechen und nicht nur die Kopie des Erlebten, des Gesehenen sind. Die Situation von mir als Individuum in der Gesellschaft ist darin integriert. Das Suchen nach einer Wahrheit, die die meine ist, die immer in einem engsten Verhältnis zu meinem Charakter steht, wird im Werk ausgestrahlt.

Es geht um das Aufnehmen aller Gegebenheiten, um das Festhalten des absolut Gegenwärtigen. Warum sind wir in der Lage, aus dem kleinsten Kunstrelikt einer anderen Zeit abzulesen, in welchem Jahrhundert, in welchem Jahrzehnt, dies hergestellt worden ist? Das heisst doch, dass der Künstler als Wesen seiner Gegenwart in der Lage ist, anders als beispielsweise der Techniker, alle Symptome, die sich als Charakteristik der Zeit entwickeln, festzuhalten und in eine Einheit zu verschmelzen. Das Schöne ist, dass ein Künstler, etwa ein Musiker, heute nicht so Violine spielt, wie er es gestern tat. Ein Schriftsteller schreibt heute anders als gestern. Das gesamte Bild erzeugt eine neue Sprache. Ein Künstler verlässt das Feld der Kreativität, wenn er statt dem Schritt ins Ungewisse auf festem Grund beharrt, wenn er sich auf seine Gedanken von gestern berufen muss!

*Im Gespräch mit Ihnen klingt immer wieder an, dass der Lauf der Zeit eine wichtige Grundlage im künstlerischen Schöpfungsprozess ist.*

Ich kann eigentlich von nichts anderem sprechen. Wenn ich von dem, was im Atelier pas-



siert, zu sprechen beginne, dann «verspreche» ich es, anstatt dass ich es male. Ich kann etwas, das ich bereits ausgesprochen habe, danach nicht mehr in Striche fassen, malen und entwerfen. Ein Entwurf ist immer das Produkt von unzähligen Skizzen, die zu etwas führen, das dann zur Komposition wird. Ich möchte das Beispiel des Athleten anführen. Ein Hochspringer, der trainiert, kümmert sich mit seinem Trainer um die Technik, um alles, was seine körperliche, anatomische und geistige Fitness herbeiführt. All das übt er immer wieder und hofft damit eine Steigerung zu erreichen. Und plötzlich, wenn irgendwie möglich im Wettkampf, überspringt er seine höchste Höhe. Er landet. Es ist der Augenblick, wo sich all das, was er monatelang physisch und geistig durchgearbeitet hat, zu einem phantastischen, harmonischen Ablauf summiert, zum Rekord.

*Das fertige Bild entspricht dem Sprung über die Latte, die Entwürfe entsprechen der Vorbereitungsarbeit?*

Genau! Genau so ist es. Selbst bei der Fertigung des Bildes kommen ja noch Veränderungen vor, die sich beim Betrachten des bereits Geschaffenen aufdrängen, im Sinne des Gesamt-Bildes, das in dir reift, ohne dass du dir dessen bewusst bist. Ich spreche jetzt von etwas sehr Schönem; bei der schwierigsten Arbeit, deren Verwirklichung die grösste Überwindung von mir verlangt, erfahre ich die schönsten Momente!

Zu den umstrittensten Plakaten Hans Emis gehört dasjenige für die «Gesellschaft Schweiz-Sowjetunion» aus den letzten Monaten des Zweiten Weltkrieges. Entsprechend dem Wandel der Geschichte kann dieses sehr unterschiedlich gelesen werden: Zur Entstehungszeit etwa als Hommage an ein Land, das den grössten Blut-zoll an den Sieg über das Nazireich entrichtete, zur Zeit des kalten Krieges als Anhängerschaft an ein Regime, das die Weltherrschaft anstrebte, und heute als Beziehung zu einer Nation, von deren Schicksal die Stabilität in Europa mit abhängig ist.

## Worte über Werke

*Wenn Sie auf Ihr Werk zurückblicken, von der angewandten Kunst über das Gemälde bis zur Skulptur, was ist Ihnen am liebsten, wo erkennen Sie sich heute am besten wieder?*

Da muss ich eine sehr offene Antwort geben. Mein Werk hat seit jeher weitgehend aus Aufträgen bestanden. Ich muss im Gegensatz zu vielen Künstlern betonen, dass ich den Auftrag schätze. Er ist ein wichtiger Bestandteil in meinem Leben, und ich möchte da einen Vergleich ziehen zu anderen Epochen. Im Mittelalter, in der Renaissance, bestand fast das ganze Œuvre der Künstler aus Auftragswerken. In diesem Sinne bin ich für die heutige Kunst-Society ein Fremdling, weil mein Werk vielfach eben nur durch die Dokumentation, ich sage jetzt nicht Illustration, wach und lebendig ist.

*Können wir zu den Inhalten der Werke kommen? In Ihrem Leben wie in den Werken steht offensichtlich der Mensch im Vordergrund (Abb. 71).*

Für mich ist selbstverständlich, dass nicht die Sache, sondern vorwiegend der Mensch im Mittelpunkt steht. Ich werde wahrscheinlich in meinem Leben den Menschen nie auf die Seite schieben können. Obwohl das Tier in allen Erscheinungen, in bibliophilen Publikationen, wie denen Buffons und Jules Renards, ausgiebig dargestellt ist. Der Mensch steht je-

doch im Mittelpunkt, weil er an die Gesellschaft gebunden ist, im Sozialen wie im Philosophischen. Der Künstler geht wie jeder andere Mensch von der ethisch miteinander verbundenen Gesellschaft aus. Das ist vielleicht die einfachste Begründung, dass in meinem Werk die Familie weitgehend im Vordergrund steht, nämlich Liebende, Männer, Frauen und Kinder.

Mir scheint, dass die Frage der Evolution in jeder Familie wichtig ist, besonders seit ich Darwin las. Dazu gehört, dass man den einzelnen Menschen nur dann beurteilen kann, wenn man erkennt, woher er kommt und wohin ihn sein Leben führt. Das soll das Familienbild enthalten, und das möchte ich zeigen. Es geht mir nicht darum, das bürgerliche Bild der Familie, sondern vielmehr das Menschlich-Evolutionäre darzustellen.

Das «Landi-Bild» zeigt ja auch christliche und politische Begrenztheiten in Gegenüberstellung zu den Elementen, die in eine neue Zeit ausstrahlen. Beispielsweise eine Prozesion neben den technischen Gegebenheiten der Gegenwart. Ich weiss nicht, ob ich das richtig beurteile. Ich muss mich jetzt selber während dieser Diskussion ausforschen, weshalb dies oder jenes so oder so bewertet wird. Ich muss ja irgendwie genährt werden von einer Substanz, die uns allen eigen ist. Aber vielen Menschen ist diese Substanz an sich schon genügend, sie ist nicht nur Durchgangssituation. Für mich ist alles immer nur eine Durchgangssituation mit Ausnahme des fertigen Werkes.



*Deshalb heisst die von Ihnen organisierte Vortragsreihe und Buchserie «panta rhei»?*

Ja, auch der gesamten Bewegung, die ich im Museum sichtbar machen möchte, liegt «alles fliesst» zugrunde. Ich bin überall dort glücklich, wo ich in den dargestellten Menschen die Kraft der Veränderung vom Gegenwärtigen, die in das Werdende hineinströmt, herausarbeiten kann.

*Und diese Sicht hat etwas mit Ihrem typischen Lineament in den Bildern zu tun, weil eine Linie ja auch einmal Bewegung war?*

Da muss ich wieder ausholen. Ich habe ja eine Lehre als Landvermesser begonnen. Die ganze Landvermessung beruht auf der Idee der Triangulation. Diese Triangulation hat mich in gewissem Sinne eingenommen. Nämlich das Wissen, dass aus dem Dreieck fast jede Fläche errechnet werden kann. Diese Ausbildung ist zu einer Grundempfindung in meiner malerischen Tätigkeit geworden. Meine dreijährige Lehrzeit als Bauzeichner schloss sich daran an. Das Bauzeichnen ist auch heute für mich noch etwas Wunderbares. Ich wäre mit Freuden auch Architekt, wenn dieser heute nicht gleichzeitig ein Rechner und kommerziell engagierter Mann sein müsste.

Jetzt komme ich zurück auf die Frage, weshalb in meiner Arbeit so häufig dieses Lineament zu finden ist. Bis in die Gegenwart hinein ist die Linie, die Kontur wohl das cha-

rakteristische und treibende Element meines malerischen Tuns. – Die Zeichnung, der Umriss, muss an sich bereits die ganze Körperlichkeit sichtbar machen. Dazu kommt eben das von der Geometrie und von der Architektur beeinflusste Präzise. Das, glaube ich, sind weitgehend die Gründe, die mich dazu führen, durch Striche und Linien die Darstellungen, Mensch oder Sache, zu umreissen (vgl. Abb. 7).

*Was sind das für Menschen in Ihren Bildern? Wie kamen Sie zu diesen äusseren und inneren Menschenbildern? Ihre Frau Doris und Ihre Kinder sind viel zu sehen. Aber Sie zeichnen, wie Sie schon betont haben, nicht nach Modellen.*

Dass ich das Modell, den Menschen immer zum Vorbild haben muss, ist selbstverständlich. Aber um einen Engel oder Teufel zu zeichnen, haben Botticelli oder Fra Angelo kein Modell haben können. Der Engel wie der Teufel sind nicht auf der Erde, sondern als Vorstellung im Kopf. Die Figur des Menschen, seine Anatomie, muss so «intus» sein, wie der Geiger den Bogen führt, so dass im Augenblick des Aufzeichnens eines Gegenstandes die Schwierigkeit der Darstellung nicht mehr sichtbar ist. Ich erinnere an den Ausspruch von Leonardo da Vinci, der besagt: «Kunst ist Handwerk, das die Hand des Künstlers nicht mehr verrät!». Das ist das schönste und mir am meisten Eindruck machende Zitat in bezug auf das Wachsen des Handwerklichen hin

71

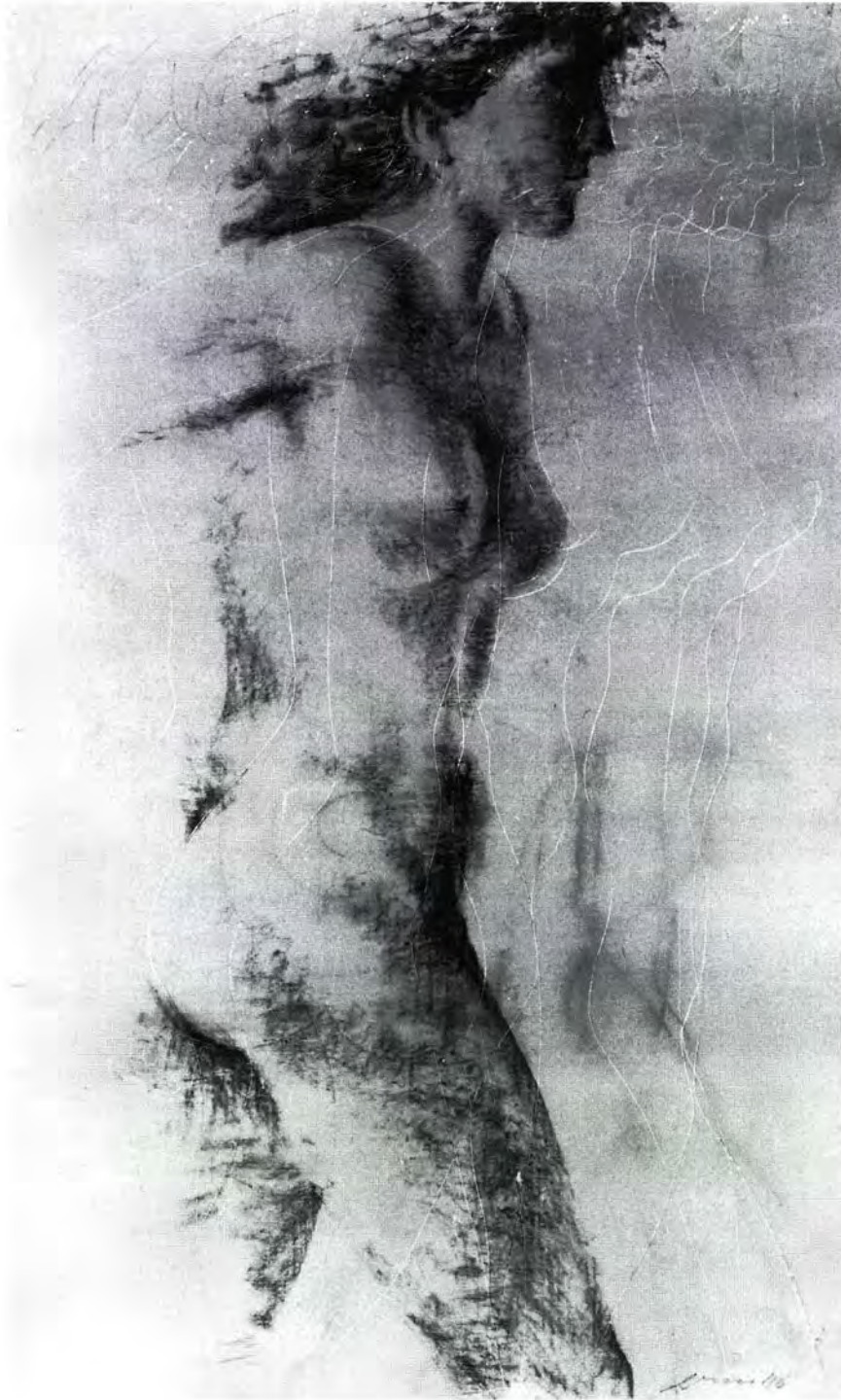
«Mädchen und Jungen». Hinter dieser Kohlezeichnung von 1952 steht die Idee des Sozialismus.  
99 x 149,5 cm



72

Unvollendete Zeichnung in der Art der alten Meister, 1946. Eine ähnliche Komposition findet sich in der Lithographie «Schreitende Arbeiter» von 1951.  
Tempera 58 x 149,5 cm





73

«Frau auf rotbraunem Grund» von  
1946. Dieses Motiv diente im  
gleichen Jahr als Grundlage für das  
Plakat «Frauenstimmrecht Ja».  
129 x 84 cm

zum Künstlerischen. Ich möchte überhaupt betonen, dass es auf der Welt nichts Isoliertes gibt. Alles hängt zusammen. Das habe ich schon beim Setzen der Marchsteine und der Polygone erfahren. Man muss die Marchsteine so setzen, dass sie sich nicht mehr bewegen. Im Wald ist dies unmöglich, wenn es stürmt. Denn die Wurzeln der Bäume kommen so weit an die Oberfläche, dass man noch in einiger Entfernung vom Stamm die Bewegung des Bodens spürt, wenn sich die Bäume im Winde wiegen. Durch das Wurzelwerk werden die Bewegungen auf das umgebende Erdreich bis zu einer Distanz von zehn Metern übertragen.

*Sie haben vielfach eingewurzelte Bäume gezeichnet; sie erscheinen immer wieder auf Ihren Bildern.*

Mögliche Ursache, dass Wurzeldarstellungen zum Vorschein kommen, ist das «Stöcken», d.h. das Ausgraben von Wurzelstöcken in Bergwäldern, mit dem wir während des Ersten Weltkrieges unsere Winterholzvorräte ergänzten. Durch Walter Bussmann – den ersten Ski-Schweizermeister aus dem Unterland –, der im gleichen Haus an der Winkelriedstrasse wohnte, kam ich zu dieser Erfahrung. Er nahm uns jeweils zum «Stöcken» in die Berge mit. Aber ich halte nicht gerne Rückschau, weil mir scheint, dass man vorwärts blicken sollte. Vergangenes sollte man nur als Basis verwenden.

*Trotzdem: Sie haben fast das ganze 20. Jahrhundert selber erlebt. Haben Sie die Beschleunigung der Zeit selber bewusst erfahren? Während Ihrer Jugendzeit war der Zeitenlauf ja ein anderer als heute.*

Sicher. Wie wurde ich mit meiner Jugend durch die Zeit des Ersten und mein späteres Leben von der des Zweiten Weltkrieges und unzähligen weiteren Kriegen bis in die Gegenwart hinein geprägt! Solche Erlebnisse führen naturgemäss zu einer ständig grösser werdenden Differenzierung, zu einem Bewusstsein für die jeweilige Stellung in einer bestimmten Umgebung. Das kapitale Erlebnis der Veränderung ist die durch Kommunikation möglich gewordene Omnipräsenz, auch im geistigen Bereich. Sie hat alles verschoben. Wir arbeiten daran, noch omnipräsenter zu werden. Von Ihrem Stuhl aus können Sie Bibliotheken von Amerika abrufen. Sie können sich nicht nur Leichtathletik oder Landhockey herausfiltern, sondern sogar Ihre Spezialdisziplin. Wenn Sie gewitzt genug sind, brauchen Sie keine Trainer. Ist das nicht ein Wunder? Ich erlebe das im Spannungsbogen zu meiner Jugendzeit, als daheim eine Petrolampe brannte, als noch in der Waschküche das Wasser heiss gemacht wurde und einer nach dem andern der zehnköpfigen Familie «in den Holzzuber stieg», der als Badewanne diente. Was für ein Kontrast zu den Möglichkeiten der Gegenwart!



«Mänaden». Unvollendete Zeichnung auf ziegelrotem Grund aus den späten dreissiger Jahren mit abgewaschener Vorzeichnung auf der Rückseite. Ähnliche Darstellungen finden sich im bibliophilen Buch «Le banquet» von Platon von 1941. Tempera 50 x 65 cm

*Was heisst das konkret in bezug auf Ihre künstlerische Arbeit?*

Künstlerische Arbeit ist nicht Arbeit im eigentlichen Sinn, sondern sie kommt zu dir. Deshalb ist sie ein Glück, ein Verhalten in der ständigen Voraussicht, dass dir etwas zufällt. Das «Zukommen» ist zwar ein Produkt deiner Haltung all den Begegnungen gegenüber, die du nicht nur erfährst, sondern die du zu bewältigen suchst. Das kann ein Bild ergeben, das bei einem fremden Betrachter den Eindruck erweckt, der Künstler habe es aus dem Handgelenk geschüttelt. In Wirklichkeit ist es aber das Resultat von gründlicher Auseinandersetzung mit den Stoffen, die sich zu dir drängen. Dies bezieht sich auch auf die Elektronik, das differenzierteste Werkzeug des Menschen. Oft benutzt man solche Werkzeuge, ohne sie richtig zu kennen. Ich sporne mich immer wieder dazu an, die Umwelt nicht nur von ihrer Oberfläche her zu betrachten, sondern sie zu analysieren. Wir wissen nicht viel, aber wir brauchen alles. Wir nehmen alles in Empfang, was Natur und die Technik uns geben. Wir verwandeln das Wasser in Strom und wissen nicht, was da genau vor sich geht. Das sind doch lauter Wunder!

Man wächst in diese Wunder hinein, entweder als Nutzniesser oder aber als Analytiker. Der Künstler ist beides. Er ist Geniesser und Analytiker zugleich. Aus den beiden wächst die Möglichkeit, Stoffe in der Zeitspanne eines Lebens zu sehen. Es bleibt der jetzige Augenblick, das Wunder Zeit! Was ich

gesagt habe, ist dahin. Was ich möchte, das da kommen soll, ist das Menschenwürdigere. Ich habe schon so oft versucht, die Idee «Zeit» zu fassen. Es ist unmöglich. Du kannst die Zeit nur als die ständig zwischen Vergangenes und Künftiges sich schiebende Gegenwart annehmen. Das heisst, dass du in jedem Augenblick deines Lebens, deines Tuns gegenwärtig sein musst. Dann bist du ein Mensch!

*Dieses Bedrängtsein, das Sie soeben beschrieben haben, hatten Sie das schon als junger Mann, oder ist es mit zunehmendem Alter und zunehmender künstlerischer Tätigkeit gewachsen?*

Ich vermute, dass dieses Wollen schon in der Jugendzeit begonnen hat, als ich im Sport, etwa am Reck oder Barren, eine Übung vollkommen auszuführen trachtete. Das ist in der Jugend fast intensiver gewesen als das Bewusstsein, Zeichner werden zu wollen. Ich wusste ja damals noch nicht, was ich werden wollte. In dieser Zeit war es wichtiger, überhaupt eine Anstellung zu finden.

Den inneren Drang, eine Art Maximum zu erreichen, hatte ich allerdings schon als junger Sportler. Ich wurde als Skiläufer und Skispringer Juniorenmeister der Zentralschweiz. Zweimal wurde ich mit dem Luzerner Sportclub Schweizer Meister im Landhockey. Auch diese Schweizer Meisterschaften waren für den Hockeyspieler und den Skifahrer Erfüllung. So scheint mir, dass sich langsam auch in der Übung des Zeichnens etwas heraus-

schält, das die Schönheit in einer Zeichnung bereits als Genugtuung empfinden lässt. Langsam wuchs mein Arbeiten von der einfachen kleinen Skizze zu Kompositionen grossformatiger Bilder, die in jedem Detail lebendig sein sollten.

*Ich insistiere auf diesen Fragen, weil andere Menschen, Leserinnen und Leser, die Welt nicht so erleben. Dieses intensive Erleben ist offensichtlich eine der wichtigsten Voraussetzungen für eine künstlerische Tätigkeit.*

Da bin ich mit Ihnen restlos einig. Alle Disziplinen, die etwas Kreatives verlangen, sei es die Musik, der Sport oder die Malerei, verlangen, dass das Leben des Betreffenden sich ganz langsam auf alle Umwelteindrücke zentriert. Sie sollen sich wie die Säfte im Magen oder die Ströme im Hirn verbinden und zu dem vereinigen, was dann später unverwechselbar sein Werk wird. Sie können das gleiche Erleben wie ich haben, aber Ihr Erlebnis wird für Sie ein anderes Gesicht bekommen, weil Ihre Säfte, Ihr Hirn in Ihren Proportionen ein anderes Resultat ergeben. Das ist das Schöne, gleich schön, wie Ihr Ohr mit dem Ohr eines anderen Menschen nicht verwechselt werden kann. Das Individuum ist halt doch ein Zentrum. Wenn der Einzelne nicht in der Lage ist, die Vernetzung mit unendlich Vielem stets im Blickfeld zu haben, dann ist er verloren.

*Sie sind offenbar gern auf dieser Welt und haben die Menschen gern. Ich erinnere an die*

*heutige Begegnung mit der tüchtigen Kaminfegerin. Ihr Blick war hell und interessiert.*

Als ich sie durch die Türe hineinkommen sah, habe ich im ersten Augenblick einen Kapuziner gesehen. Sie hat gelacht, hat freudig die Zähne gezeigt. Sie ist eine schöne Frau. Es ist das erste Mal, dass ich eine Kaminfegerin sehe, mit einem schwarzen, verrussten, aber schönen Gesicht.

*Schöne Frauen spielen in Ihrem Werk eine wichtige Rolle.*

Da kommen wir jetzt auf ein ganz anderes Gebiet. Nämlich in den Bereich der Ästhetik, und damit zur Frage der Gesamtkunst in der Gegenwart. In der heutigen modischen Kunst gibt es Künstler, die die Welt verändern wollen, indem sie ihre Bilder beispielsweise normal malen und dann umkehren, um damit eine gewisse neue Überraschung zu kreieren. Mir geht es nicht um die Überraschung, sondern um das Dauernde. Ich muss oft lange, lange daran arbeiten, bis mir ein Gesicht nicht mehr wie ein zufälliges Gesicht erscheint, sondern wie archetypisch.

Lukas Cranach hat zwar mit Adam und Eva auch Figuren gemalt, letztlich hat er diese Figuren aber «gemacht», er hat sie kreiert. Die Weiber und Männer haben nicht so ausgesehen, wie er sie gemalt hat. Er hat schon Modelle gesehen, hundertmal, tausendmal Akte gezeichnet, aber was er schliesslich herausbrachte, das sind seine Kreationen.

75

Der Katalog der Erni-Ausstellung von 1944 im Kunstmuseum Luzern erschien in der in Lausanne herausgegebenen Zeitschrift «Formes et couleurs». Diese Skizze ist offenbar in diesem Zusammenhang entstanden. (Für dieselbe Zeitschrift lieferte Hans Erni auch Illustrationen, beispielsweise das Titelbild der Nummer 1-1944 zum Thema Auge). Aus einem Skizzenbuch

formes et couleurs







76  
«Sirene». Zeichnung über abge-  
waschener Vorzeichnung. Das Thema  
erscheint wieder auf dem Plakat für  
die Luzerner Festwochen von 1946.  
Tempera 75 x 50 cm



77  
«Athene», um 1946.  
Tempera 70 x 50 cm

*Eine Frage zur Stilentwicklung. Wenn ich Bücher über Ihre Werke durchblättere, dann habe ich Mühe, gewisse Werke zu datieren. Wie sehen Sie Ihre Etappen als Künstler?*

Die stilistische Entwicklung ist für den Maler selbst belanglos. Der Stil ist etwas stets Wachsendes, sich Veränderndes. Er wäre am reifsten, wenn durch ihn das Gesamtleben, die Gesamterfahrung in einem Werk sichtbar würde. Deshalb scheint es mir unwichtig, ob heute in Werken rein abstrakte Formen vorkommen, oder naturalistische Darstellungen sichtbar werden. Unsere biologische Gegenwart trägt all das in sich, was abstrakt ist, was wir denken, was wir erfinden und was wir erträumen. Diese Gesamtheit ist selten einmal gegenwärtig in einem guten Werk. Es kann sein, dass wir in einem Werk nur die abstrakte Seite sehen, in einem anderen nur den Menschen. Deshalb finde ich es auch für mich schwer, eine Bewertung zu formulieren. Ich stehe ebenso zu meinen abstrakten wie zu meinen realistischen oder figürlichen Werken. Das Wesentliche ist, dass in den einen wie den anderen lebendige Äusserungen spürbar sind. Also spielt die Darstellungsart an sich keine Rolle. Der Begriff «Abstrakt» wird überhaupt falsch verwendet. Ein Gesicht in der Darstellung ist ebenso abstrakt wie ein Quadrat. Das dargestellte Gesicht ist kein Gesicht, sondern Farbe auf Papier oder Leinwand. Die sind flach, das Gesicht aber ist lebendig, körperlich. Also ist es nie eine Kopie, sondern immer abstrakt.

*Wenn ich Sie richtig verstehe, steht am Anfang der Gedanke für ein Bild, und die Art der Umsetzung ist sekundär.*

Ich würde da nicht verallgemeinern; oft zwingen mich die Verschiedenheiten der Aufgaben zu einer bestimmten Darstellung. Aber lassen wir das einmal beiseite. Es gibt im Grunde zwei Abläufe. Einmal kann sein, dass ich an den Arbeitstisch gehe und zu skizzieren beginne, ohne dass etwas herauskommt. Das kann Wochen dauern. Wenn ich mit dem Vorsatz der sofortigen Realisierung an ein Bild herangehe, komme ich oft zu keinem Ende, wird daraus eine Art Totgeburt. Unter Umständen ist aber auch mit dem ersten Strich bereits etwas vorhanden, das mich zur Weiterarbeit drängt. Es erscheint etwas, das ich festhalten will. Ein anderes Mal bin ich von einem Tier bedrängt oder von einer menschlichen Szene, einer Idee der Mythologie oder der Technik. Irgendwie kommt etwas Verwandtes, sich daraus Ergebendes heraus, das aber nicht vorgedacht war. In diesem Sinne ist für mich jeder Tag ein Beginn vor dem Nichts.

*Wir sind in Ihrem Atelier wiederholt auf unfertige Werke gestossen, die schon jahre- oder gar jahrzehntelang bei Ihnen liegen (Abb. 76). Was machen Sie damit?*

Ich habe jetzt im Vorfeld zur Ausstellung «Die illustrierten Bücher» in meinem Museum auch wieder Bilder von 1942 bis zur Gegen-

wart im Atelier. Nicht nur Bücher und Illustrationen werden ausgestellt, sondern auch begleitende Malereien. Wenn es nicht so wäre, würde das vielleicht eine langweilige Ausstellung. Es gibt Werke, die ich fertig machen muss.

*Könnte man auch ein Bild zeigen, das Sie verworfen haben? Sie haben gesagt, es werden Entwürfe weggeworfen.*

Es gibt Werke, die ich zwanzig Mal beginne oder übermale. Oft sind die veränderten Werke es nicht wert, dass man sie behält. Wie wilde Triebe, die dem Baum schaden, und deshalb abgeschnitten werden (vgl. Abb. 72).

*Wir stehen jetzt vor einem grossen Tisch voller Rollen, die anlässlich der Vorbereitungen für die Ausstellung der bibliophilen Werke aus dem Archiv geholt worden sind. Wir entrollen zusammen – nach Jahrzehnten erstmals – grossformatige Entwürfe, Skizzen und Zeichnungen der vierziger und fünfziger Jahre.*

Vor uns liegt ein ziegelrotes Blatt mit der Federzeichnung von Mänaden im Aufbruch (Abb. 74). Der Form der Figuren nach ist es eine frühe Zeichnung, die lange vor dem Krieg entstanden ist. Ich weiss nicht mehr, in welchem Zusammenhang ich so viele antike Szenen entworfen habe. Auf der Rückseite sehe ich die Skizze zweier Menschen, einen ersten Versuch zur Darstellung auf der Vorderseite. Sehr wahrscheinlich habe ich es ab-

gewaschen, als es nass war, um die Rückseite wieder verwenden zu können.

Das Zeitschrift «formes et couleurs» ist Anfang der vierziger Jahre in Zusammenarbeit mit Paul Budry entstanden, einem Freund von Ramuz (Abb. 75). Es war in der Zeit, als ich ein sehr grosses Echo in der welschen Schweiz hatte. Budry war nicht nur Schriftsteller, sondern auch Tourismusdirektor in Lausanne. Dieser Karton ist mit Pastellkreide bemalt (vgl. Abb. 69). Er zeigt Jugendliche, nackt oder mit Badehose. Es sind drei Männer und zwei Frauen abgebildet. Sehr gelungen – ich habe das Blatt total vergessen; es steht ausserhalb meines Gedächtnisses.

Für die Ausstellung des «Royal Institute of British Architects» in London habe ich grosse Panneaux gemalt. Dies hier sind die Entwürfe zu den Tafeln. Auf diesem ist in Form eines Grundrisses Corbusier mitabgebildet; daneben habe ich die Organisation im Innern des Menschen sichtbar gemacht (vgl. Abb. 5). – Ein Menschenkopf und ein Stier (vgl. Abb. 60). Zuweilen habe ich die Vorentwürfe abgewaschen (Abb. 76). Es wäre gut, das zu dokumentieren. Die Vorzeichnung habe ich so abgewaschen, dass man sie noch ein wenig sah und darüber der zweite Entwurf gelegt werden konnte. Es liegt eine ganze Serie von Sirenen, Skizzen vor. Diese sind ziemlich früh. Seit der Lektüre und Illustration der Odysee habe ich mich damit beschäftigt. Sie sind auf gelbem Grund mit Rötelpastellkreide ausgeführt, darunter eine schwarze Zeichnung, die abgewaschen wurde.



78

Plakatentwurf zum Thema Gesundheit und Sport von 1931.  
Tempera 128 x 90,5 cm



79

Zweiter Plakatentwurf zum Thema Gesundheit und Sport von 1931. Tempera und 128 x 90,5 cm

## SCHWEIZERISCHE KRIEGSWINTERHILFE 1942



80

Plakatentwurf zur Kriegswinterhilfe von 1942. Ein armes Kind mit primitivem Spielzeug steht auf abgeschmolzenem Grund, der von Schnee umgeben ist. Tempera 128 x 90,5 cm

Diese Rötelskreidezeichnung zeigt Athene (Abb. 77). Ich könnte mir vorstellen, dass sie für die Aufführung «Prométhée enchainé» von Aeschilos, 1946 in Avenches, in Zusammenarbeit mit dem Hellenisten André Bonnard und dem Komponisten Arthur Honegger entstanden ist. – Jetzt stosse ich auf die Vorlage zu meinem zweiten Plakat, das 1930 aus Anlass «40 Jahre Konsumverein» ausgeführt worden ist. Es stellt einen Baum dar und ist mit Farbstift und Tempera ausgeführt (Abb. 14). Es folgen Plakatentwürfe zum Sujet Gesundheit und Kriegswinterhilfe, die nie gedruckt wurden. Dargestellt sind ein bekleidetes Mädchen und ein nackter Junge. Die Tiefe ist gut, obwohl nur die Silhouette spielt. Dieser Entwurf hätte meines Erachtens ins Plakatbuch gehört (Abb. 78 und 79).

Dieses Plakat entstand zum Thema «Schweizerische Kriegswinterhilfe, 1942».

Es stellt ein armes Kind in einem «Schübeli» (Schürze) dar, das auf einem grösstenteils von Schnee bedeckten Boden – ein Grund, auf dem nichts wächst – steht (Abb. 80). Dieses Mustermesse-Plakat in Tempera-Technik ist ein Entwurf von 1945 (vgl. Abb. 47). Titel: Der Mittelpunkt. Er entstand in der Zeit, als ich das Bild «Neue Satelliten» malte. Das nächste Blatt zeigt eine sich zur Spirale öffnende Hand. Die Idee einer Spirale, die sich zu einer Hand öffnet, habe ich nachher in vieler Hinsicht wieder gebraucht. Damit, dachte ich immer, könne man die Evolution vom Einzeller bis zur Hand, vom primitivsten Wesen und bis zum Menschen, darstellen (vgl. Abb. 94 und Nachwort S. 123).

Das ist ein lustiges Dokument (Abb. 81)! Es ist wieder die «Augenkette». Das ist in den Tönen schön. Ich habe die Darstellung eingekratzt, ein Versuch, eine Struktur hineinzubringen, dann wieder überarbeitet und schliesslich bemalt. – Jetzt kommt das Bild eines Mannes mit einer Krone hervor, eine Passionsdarstellung. Das möchte ich eher nicht fotografieren lassen. Ich komme mehr und mehr zu einem kritischen Verhalten gegenüber unserem während 2'000 Jahren zentralen «lieben Gott». Im Grunde genommen war dieser Sohn Gottes einfach ein guter Mensch, der für seine Ideen litt.

Warum aber soll immer das Leiden im Vordergrund sein und uns helfen, Tore zum Paradies zu öffnen? Sollten wir nicht unser Paradies auf Erden bauen?



81  
«Augenkette» oder «Menschen und  
Fluss» aus der Zeit um 1945. Frühe  
Umsetzung des «Alles fließt»-  
Gedankens in Form eines Flusses.  
Tempera 70,5 x 95 cm

## Ein Werk entsteht

*Sprechen wir zuletzt über ein Werk, das Sie seit längerer Zeit in Arbeit haben. Sie sind mitten an einem «Menschen-ABC». Wie sind Sie auf die Idee dieses Alphabets in Menschenform gekommen?*

Zunächst muss ich sagen, dass mein Interesse für den menschlichen Körper stets vorhanden war, für die menschliche Figur in der Bewegung. Und zwar Bewegungen, die in anderen Epochen noch nicht in derselben Art möglich waren, wie zur Zeit etwa mit dem modernen Tanz. Heute ist es meist ein athletischer Tanz; man kann kaum mehr Tänzer sehen, die nicht auch Athleten sind. Ganz konkret weiss ich eigentlich gar nicht, wie das mit dem Alphabet begonnen hat. Die Figuren haben sich in der Zeichnung so verhalten, dass sie sich als Buchstaben präsentierten. Diese Buchstaben-Figuren sollten in der Bewegung so frei sein, dass man spürt, dass es heutige Körper, heutige Athleten sind.

Dieses Alphabet soll als kleines bibliophiles Werk herauskommen und nur in so vielen Ausgaben gedruckt werden, wie es Buchstaben gibt, nämlich 26. (Nach dem Druck der Radierungen werden die Kupferplatten jeweils entwertet.) Ich denke nicht an ein gebundenes Buch, sondern an ein Leporello. Aber all dies ist noch nicht definitiv. Form und Gestalt entwickeln sich jeweils während der Arbeit. Dazu gehört auch die Idee, die Gestalten mit einer Prägung einzurahmen.

*Der Weg ging von der Bleistift- zur Federskizze?*

Ja, die Gestalten hatten nicht zum vornherein die Form dieser Buchstaben. Sondern es gab jeweils mehrere Skizzen, die sich dann langsam zur Buchstabenform verändert haben. Obwohl diese Figuren oft in fast künstlichen Bewegungen gestaltet sind, sollten sie letztendlich in der Radierung wiederum eine natürlich wirkende Haltung bekommen. Nirgends soll der Anschein einer Verkrampfung zum Vorschein kommen (Abb. 82 und 83).

*Sind alle Vorlagen ohne Modelle, nur aus dem Kopf entstanden?*

Wenn Sie so direkt fragen: Ja. Die Gestalten kommen aus dem Kopf. Deren Formung ist aber nur die Summe langer Vorarbeiten im Bereich der menschlichen Anatomie. Sie befähigt den Künstler, den Menschen zu sehen, wie und in welcher Bewegung er will. Das ergibt sich aus täglichem Üben, Üben und nochmals Üben (Abb. 84 und 85).

*Von der Federskizze geht es dann direkt auf die Kupferplatte?*

Die Skizze benutze ich als Vorbild. Nachdem ich versucht habe, soviel wie möglich an Lebendigkeit abzugewinnen, um dann in der Radierung das Maximum an Vorstellungskraft herauszubringen. Die Figuren sollen lebendig sein, sich in der Bewegung, in allem wie

selbstverständlich zeigen und gleichzeitig eben auch den Buchstaben des Alphabets darstellen. Der Vorgang des Radierens geschieht spiegelverkehrt. Wenn ein Maler Schwierigkeiten hätte bei der spiegelverkehrten Umsetzung, dann könnte er nicht frei gestalten. Dieses spiegelverkehrte Gravieren muss so selbstverständlich fließen wie das reale Zeichnen. Gerade beim Radieren kommt es darauf an, weil sich jeder Strich durch die Asphaltmasse auch ganz leicht im Kupfer einprägt.

Für das spiegelverkehrte Radieren gibt es unzählige Hilfsmittel. Man kann mit Skizzen das spiegelverkehrte Zeichnen üben, man kann sie auf ein Transparentpapier übertragen, so dass die Vorlage, soweit man sie braucht, daneben liegen kann. Frei wird man aber erst, wenn eine Art Souveränität in der spiegelverkehrten Zeichnung erreicht ist. Mein Ziel ist es, die Formen, die Konturen der menschlichen Anatomie so klar festhalten zu können, dass man nichts mehr von der vorausgegangenen Übung, vom Handwerk verspürt. Da wiederhole ich den Spruch Leonardos: «Kunst ist Handwerk, das die Hand des Künstlers nicht mehr verrät.» Sie verrät sich erst dann nicht mehr, wenn durch endloses Üben dieses Handwerk beherrscht wird.

*Welche Pläne haben Sie für die Zukunft?*

Der in Reussbühl wohnhafte Philologe für Griechisch und Übersetzer Kurt Steinmann sagte mir einmal, dass Sophokles in seinem

neunzigsten Lebensjahr den «Oedipus von Kolonos» geschrieben habe und dass ich zu meinem 90. Geburtstag das Werk illustrieren solle. Da ich bereits zwei Werke von Sophokles illustriert habe (König Oedipus, 1949 und Antigone, 1950), würde eine ausgezeichnete Trilogie entstehen. Aber ich habe ja noch andere Aufgaben, die ich mir stelle. Ich wollte mich schon lange mit der Figur der Sappho auseinandersetzen. Allerdings sind über sie nicht viele Texte vorhanden. Sappho, die mit ihrem Mann nicht gerade glücklich war, fand ihre Erfüllung in Frauenkreisen als Poetin. Dieses Thema fasziniert mich, besitzt heute im Zusammenhang mit der Frauenbewegung, der Emanzipation, viel Gegenwärtigkeit und könnte uns Aufschlüsse zur Lebensgestaltung geben. Wir wissen heute je länger je mehr, dass sich die Form der Ehe, wie sie heute noch praktiziert wird, nicht mehr auf die alten Traditionen ausrichten muss (Abb. 86).

Ich spreche jetzt von etwas sehr Schöнем. Wenn ich das in der mir vorschwebenden Schönheit bildlich formulieren kann, wäre dies für mich eine Befriedigung sondergleichen. Mich erfüllen ganz viele solcher Ideen. Ich kann nicht anders als noch früher aufstehen und an die Arbeit gehen. Es gibt so viele schöne Sachen, die ich noch machen muss. Die jedem gegebene Zeitspanne ist endlich, ob man das will oder nicht; ich möchte, dass man von mir sagen kann: Er hat seine Sache getan – in der Zeit seines Lebens. Niemand kann dir helfen, deine Ideen zu verwirklichen; du musst sie selber an die Hand nehmen.

82

Erni holt Skizzen zum anthropomorphen Alphabet hervor und erläutert sie.

(Foto D. Stuppan)

83

Allererste Skizzen für das anthropomorphe Alphabet auf einem Briefumschlag.

(Foto D. Stuppan)

84

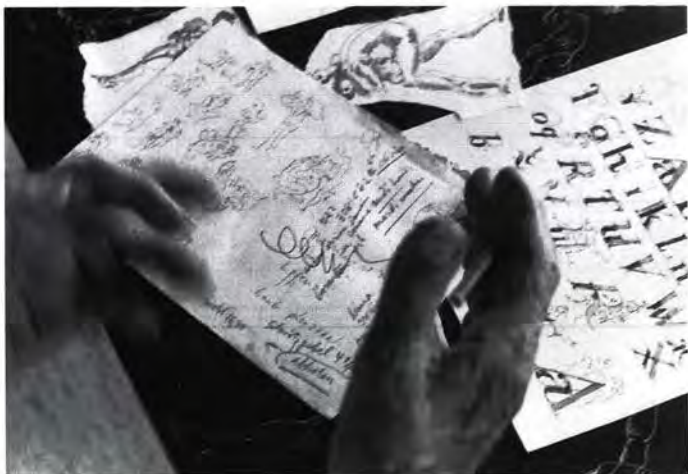
Skizze für den Buchstaben «E» und andere Entwürfe für das anthropomorphe Alphabet.

(Foto D. Stuppan)

85

Skizze für den Buchstaben «N».

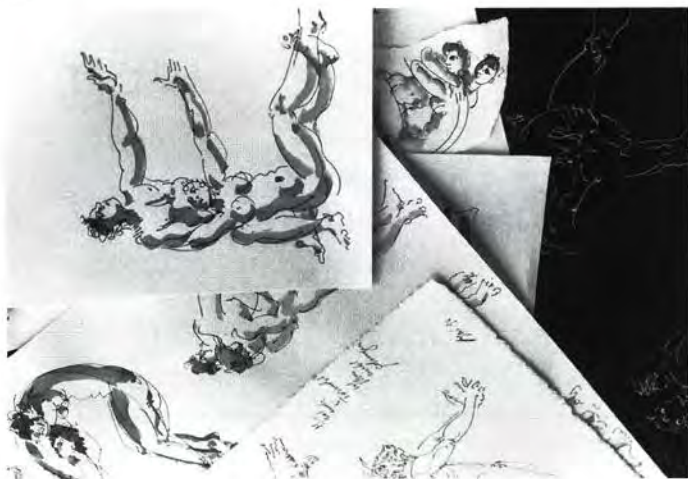
(Foto D. Stuppan)



82



83



84



85





# Nachwort von Andres Furger

86

«Sappho». Aus einem Skizzenbuch von 1997.

Die thematisch zusammengeführten Gesprächsaufzeichnungen im ersten Teil lassen den Künstler Hans Erni als Zeitzeugen zu Wort kommen und sind im Sinne der «Oral history» zu verstehen. Diese hat den Vorzug der Unmittelbarkeit. Man weiss aber auch um das selektive Element in dieser Quellengattung; Erinnerung ist nicht einfach mit umfassender historischer «Wahrheit» gleichzusetzen.<sup>1</sup> Die nachfolgenden Zeilen sind ein Versuch, Leben und Werk Hans Ernits aus einer kulturhistorischen Perspektive zu sehen. Dem Zusammenspiel zwischen Geschichte und Kunst(geschichte) in der Schweiz wird hier nachgespürt. Dafür eignet sich Hans Erni deshalb besonders, weil er sich als ein am Puls der Zeit lebender Künstler versteht, verschiedene Zeitströmungen miterlebte, Schweizer Kunst mitgestaltete, von politischen Bewegungen persönlich miterfasst wurde und sich in Zeitfragen wie beispielsweise Frauenstimmrecht, Altersvorsorge und Umweltschutz früh engagierte.<sup>2</sup>

Dieses Buch kann die Geschichte Hans Ernits nicht von Grund auf neu schreiben. Dazu ist die Zeit noch nicht reif. Vorher sind weitere Analysen und aufwendige Grundlagenarbeiten zu leisten, in seinem Depot, in schweizerischen und europäischen Museen sowie Archiven in Ost und West. Dazu gehören auch der Vergleich mit anderen Künstlerbiographien seiner Zeit und eine umfassende Kontextualisierung. Das erfordert ein interdisziplinäres Projekt und wird geraume Zeit beanspruchen; lange hat der kalte

Krieg angehalten, kurze Zeit ist seit dessen Ende erst verstrichen. Tiefergehende Forschungen drängen sich also auf. Solche beginnen in der Regel mit einer Standortbestimmung, mit Fragen und Thesen. Hier wird zu dieser Etappe etwas beizutragen und vor allem die Diskussionen in neue Richtungen zu lenken versucht. An der Schwelle zum nächsten Jahrtausend wächst allmählich das Interesse am zu Ende gehenden Jahrhundert, die Geschichtsschreibung, auch der zweiten Jahrhunderthälfte, setzt ein.

Wo ist heute Hans Ernits Ort innerhalb der Geschichte des 20. Jahrhunderts der Schweiz? Erni gehört zu den Exponenten, deren Platz heute noch umstritten, also noch nicht festgelegt ist. «Geächtet – geachtet» lauten die diesbezüglichen Stichworte.<sup>3</sup> Bei näherer Untersuchung erweisen sich die Geschichten um diesen engagierten Künstler als recht komplex. Phasen der Achtung und Ächtung folgten mehrfach aufeinander und von verschiedenen Lagern aus. Hans Erni hat noch nicht *eine* Position, sondern mindestens zwei in der Gegenwart und Geschichte, nämlich eine und keine. Offensichtlich ist seine Beliebtheit als Künstler in breiten Bevölkerungskreisen, in der Kunstszene jedoch ist er kein aktuelles Thema; sein Werk wird von vielen Fachleuten über weite Strecken hin ignoriert. Heute weist man immerhin offen auf die bisherige «anhaltende Verachtung der Kunstkritikerzunft» hin.<sup>4</sup> Dann gibt es für viele Fachleute zwei «Ernis», den früheren und den späteren.



87

«Muni mag fünf»: antike Figuren im Dienste des Patriotismus. Das zu Anfang des Zweiten Weltkrieges entstandene Werk diente zunächst als zweiteiliger Wandschmuck einer Soldatenstube bei Schattdorf UR. 1989 wurde das Fresko abgelöst, vom Künstler zusammengefügt und mit dem Text in der Mitte versehen. Der Bildtitel spielt einerseits auf das Mun(itions) Mag(azin) 5 an und andererseits erklärt Erni auf Schweizerdeutsch das Bild: «Dr Muni mag fünf», also der Stier siegt über fünf Angreifer, die umerische Kraft (Uristier) kann einer Übermacht trotzen. Fresko 140 x 170 cm (Zeughaus Amsteg UR)

Schneidet man bei Gesprächen in Kunstkreisen das Thema Erni an, erfolgen die Reaktionen zuweilen recht barsch. Die Vehemenz der ablehnenden Bemerkungen in bezug auf die Kunst Hans Ernīs zeigt, dass in Zusammenhang mit seiner Person einiges noch nicht «verdaut» ist. Viel ist von Überschätzung die Rede, von Abflachung, und einigen passt sein Lebensstil nicht.<sup>5</sup> (Das Phänomen Neid wird hier nicht weiter behandelt.) Die interessantesten Fragen sind dabei sicher, ob Zusammenhänge zwischen der politischen Diffamierung Ernīs in den fünfziger Jahren und der in den sechziger Jahren wachsenden Kritik an seinem Œuvre bestehen und wie es zur auffälligen Diskrepanz zwischen Hochschätzung seiner Kunst bei einem breiten Publikum und Geringschätzung oder Verdrängung durch die Fachwelt kommen konnte. Pauschale Antworten wie der oft gehörte Hinweis auf die zunehmende Bedeutungslosigkeit des ganzen Spätwerks greift meiner Meinung nach zu kurz. Für eine differenziertere Beantwortung dieser Frage sehe ich die folgenden Bereiche als wichtig an:

- Linke Vergangenheit und das Verdikt des Bundesrates
- Abwendung von der abstrakten Kunst
- Eigener künstlerischer Weg nach 1939/40
- Suche nach Vernetzung
- Zunehmende Resonanz in breiten Kreisen.

Diese fünf Punkte decken politische, kunsthistorische, soziale und wirtschaftliche Themenbereiche ab. Im Folgenden wird

zunächst den genannten fünf Aspekten und danach Wechselwirkungen und verschiedenen Sichtweisen nachgegangen.

### Linke Vergangenheit und das Verdikt des Bundesrates

Der antikebegeisterte Erni sah sich zunächst vor allem als Humanist (Abb. 87). Offensichtlich kam seit seinen Gesprächen mit dem Kunstwissenschaftler und kommunistischen Ideologen Konrad Farner die damals verbreitete Gleichung Humanismus = Sozialismus vermehrt zum Tragen. Erni hat sich selbst als «Maler, der sein Werk stets den Idealen des Sozialen und des Humanismus unterstellte», bezeichnet.<sup>6</sup> Der soziale Humanismus war in der Zwischenkriegszeit in zeittypischer Art mit Ausprägungen der Arbeiter-Kultur verbunden. Diese wiederum stand der internationalen sozialistischen und kommunistischen Bewegung mit den ihr eigenen visuellen Erscheinungsbildern nahe. Vor diesem Hintergrund ist die Zuweisung Beat Wyss' von «Erni

als Altmeister des sozialen Realismus» zu sehen,<sup>7</sup> und in diesem Zusammenhang sei auch auf ein Plakat für die Anbauschlacht während des Zweiten Weltkrieges hingewiesen (vgl. Abb. 21).

Viele Künstler und Intellektuelle Europas bekannten sich um die Jahrhundertmitte zur Linken. In jener Zeit wurde Erni immer wieder in einem Zug mit dem sich sehr für die internationale pazifistische Bewegung engagierenden Pablo Picasso genannt. Mit dem Einsatz für eine länderübergreifende Friedenspolitik eckte Erni jedoch bei Schweizer Politikern an. Vorausgegangen war ein frühes Erkennen seines künstlerischen Talents; dies hatte ihm in der Schweiz schon in jungen Jahren ansehnliche Aufträge von offizieller Seite eingetragen: seit 1929 Plakate, Präsenz an der Landesausstellung 1939, Banknotenentwürfe seit 1941 und Briefmarke Pro Aero 1949.<sup>8</sup> Durch solche Aufträge in eine exponierte Stellung gelangt, geriet Hans Erni in den Nachkriegsjahren in die Falle des kalten Kriegs. Was Anfang 1949 mit einer parlamentarischen Anfrage begonnen hatte, gipfelte Ende 1950 im Entscheid des Bundesrates: «Seit 1949 ... werden ihm ... vom Bund keine Aufträge mehr erteilt.»<sup>9</sup>

Konkret hiess dies: Die Nationalbank, welche im Jahre 1941 Hans Erni zum Wettbewerb für eine neue Banknote eingeladen hatte, zog sich zurück.<sup>10</sup> Die bis 1949 von ihm gestalteten und bereits ausgedruckten Fünzig- und Tausendfrankennoten wurden nicht in Umlauf gesetzt, die weit gediehene Arbeit an

der Fünfhundertfrankennote abgebrochen (vgl. Abb. 22 bis 27).<sup>11</sup> Das bundesrätliche Wort vom «... keine Aufträge mehr ...» bedeutete also den Abbruch einer kostspieligen, achtjährigen Entwicklung und die Vernichtung der bereits ausgedruckten Scheine. Bis heute ist diese Affäre kaum bekannt und in ihrem Ablauf nicht endgültig geklärt. In der 1997 erschienenen Publikation eines ehemaligen Direktionsmitglieds der Nationalbank wird diese Geschichte als «ziemlich kompliziert, wenn nicht gar konfus» beschrieben und zum Entzug des Auftrages gesagt: «Die Protokolle der Nationalbank schweigen dazu.»<sup>12</sup> Hans Erni sieht als einzigen Grund des Abbruchs der grossen Arbeit die parlamentarische Anfrage Nationalrat Buchers von 1949 (S. 41); von seiten der Nationalbank werden «unerwartete Schwierigkeiten» beim Druck der «Reservenoten» angeführt.<sup>13</sup>

Dass die Hintergründe und Widersprüche dieser Geschichte bis heute nicht offengelegt und damit aufgelöst sind, erstaunt. Gemäss dem genannten Buch von 1997, dem Standardwerk über die Schweizer Banknoten, waren die von Erni gestalteten Scheine «von Anfang an als «Reservenoten» vorgesehen ... für den Fall, dass die Lieferung (der im Ausland gedruckten, bisherigen Noten, AF) unterbrochen werden oder massive Fälschungen auftreten sollten.»<sup>14</sup> Schaut man aber die Wegleitung vom 11. November 1941 zur Ausschreibung an, so findet man dort den Wortlaut «Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für eine neue 50-Fr.-Note der Schwei-

zerischen Nationalbank». Überschrift und Text decken sich fast wörtlich mit demjenigen für die ordentliche Ausschreibung von 1948 für eine neue Hunderternote.<sup>15</sup> Die von mir gesichteten Dokumente sprechen für eine übliche Ausschreibung. Wird diese Affäre heute noch mit Schutzbehauptungen zu verharmlosen versucht?<sup>16</sup>

Kein Künstler kann für sich das Recht auf Bundesaufträge ableiten, kann den Stellenwert seiner Kunst auch nicht von obrigkeitlicher Akzeptanz abhängig machen. Das wurde offensichtlich auch nicht das unmittelbare Hauptproblem Ernīs. Nachhaltiger waren die mittelbaren Folgen auf menschlicher und gesellschaftlicher Ebene. Die offizielle Schweiz hat damals den Stab über den bisher erfolgreichen Künstler gebrochen. Diese sprachliche Metapher hängt zusammen mit entsprechenden, im Mittelalter ausgeübten symbolischen Handlungen beim Aussprechen des Bannes und umschreibt den Vorgang der Ausstossung aus der Gesellschaft.<sup>21</sup> Ähnliche Phänomene erlebte Erni, wie dies auf Seite 50 nachzulesen ist. Der Entscheid des Bundesrates wurde als persönliches Verdikt gelesen und stempelte Erni zum Staatsfeind, auch in seinem Heimatkanton Luzern. Im «Luzerner Tagblatt» las man am 13. 12. 1950 auf der Frontseite unter dem zweiten Titel «Der PdA-Künstler Erni ...»: «Das Volk muss wachsam und auf dem Posten sein, die Feinde im Inneren scharf im Auge behalten ...».

Solch Reaktionen sind vor dem Hintergrund jener Zeit und der Angst vor dem Kom-

## Stichworte zur Banknotenaffäre 1941–1949

Die Nationalbank lädt 1941 sechs Künstler zu einem Wettbewerb für die neue Fünzigfrankennote ein. Hans Erni gewinnt diesen aufgrund seines Projekts zum Thema Elektrizität (Abb. 25). Er entwickelt darauf seine Gedanken für die ganze Serie weiter (vgl. S. 31). Lange Diskussionen zwischen dem Künstler, Exponenten der Nationalbank, der Druckerei und der Jury setzen ein. Dutzende von Skizzen und Briefen gehen über Jahre hin und her. Das vom Künstler vorgeschlagene Thema der Landsgemeinde wird als Sujet ganz fallengelassen.<sup>17</sup> Die Darstellung des Kraftwerkes wird schliesslich der Tausendfrankennote zugeteilt und das Thema Landwirtschaft für die Fünzigfrankennote reserviert. Der Vorschlag des Künstlers einer Landschaftsdarstellung für deren Rückseite wird nicht akzeptiert (Abb. 23 unten), stattdessen das Sujet Knabe und Stier vor dem Hintergrund derselben Landschaft weiter verfolgt. Schliesslich wird aus dem Knaben, weil «zu schwächlich», ein «kräftiger Bauer, Symbol der vom Menschen gebändigten Urkraft» (Abb. 27).<sup>18</sup> Auch die Gestaltung der Vorderseite geht nicht ohne Probleme und Anpassungen über die Bühne des damals diesen Part der nationalen Ikonographie verwaltenden Gremiums. Beim für das Medaillon vorgesehenen Frauenportrait, des Künstlers erste Frau darstellend, missfallen insbesondere zwei «wilde Haarsträhnen» im Nacken und auf der Stirn (Abb. 27). Ohne diese findet das Porträt dann jedoch Anerkennung bei den Herren der Nationalbank und der Kommission. Nach dem Abschluss der Gestaltung der Fünzig- und Tausendfrankennoten erhält Erni 1947 den formellen Auftrag, auch die Fünfhundertfrankennote zu konzipieren.<sup>19</sup> Nachdem die ersten beiden Noten bei Orell Füssli in Zürich fertig gestochen und ausgedruckt sind, beginnen bereits Probedrucke für die dritte Note, als 1949 der Abbruch erfolgt.<sup>20</sup>

14

15

→ Banknotenaffäre

munismus zu sehen. Hat die offizielle Schweiz damals an Erni ein Exempel statuiert? Soweit ich sehe, ist dieser mehr als andere bildende Künstler ausgegrenzt worden. Die lange Zeit zwischen Anfrage und Beantwortung im Parlament sowie die verschiedenen eingeholten Stellungnahmen zeigen, dass sich die Schweizer Exekutive ihre Antwort auf die Anfrage Buchers nicht leicht gemacht hat. Die relativierenden einleitenden Sätze in der offiziellen Antwort schwächen zwar zunächst ab, und der Schlusssatz ist geschickt formuliert; er kann sowohl als Feststellung wie auch als Weisung verstanden werden (vgl. Abb. 28). Wurde die Beantwortung so lange hinausgezögert, um in dieser Zeit die Banknotengeschichte bundesseits derart regeln zu können, dass sie nicht zur öffentlichen Affäre wurde?<sup>22</sup>

Wer auch immer was mit dem gewählten Vorgehen beabsichtigt hat – aus der heutigen Sicht betrachtet, hätte man eher die Beschreibung des Rechtsweges durch den Staat erwartet. Warum hat man Erni keine echte Gelegenheit zur Verteidigung auf der Basis des geltenden Rechts gegeben? Seine Mitgliedschaft bei der Kommunistischen Partei der Schweiz, der Partei der Arbeit (PdA), ist bis heute nicht belegt. Waren sich die staatlichen Organe ihrer Sache beziehungsweise der Beweislage gegenüber dem Künstler nicht sicher, oder hat der Bundesrat unangenehme öffentliche Kontroversen vorausgesehen, wie sie beispielsweise in der Affäre um André Bonnard in den Jahren 1952–1954 dann auch tatsächlich auftraten?<sup>23</sup>

### Fichierte Ängste

Der Schweizer Staatsschutz stufte offenbar Hans Erni in den fünfziger Jahren deshalb als besonders gefährlich ein, weil er über vielfältige internationale Kontakte zu Künstlern und Intellektuellen verfügte und viel ins Ausland reiste. Zuweilen nahmen die Verdächtigungen groteske Ausmasse an. Als Bundesstellen bekannt wurde, dass Erni Ende 1950 mit dem Neuenburger Ethnologen Jean Gabus nach Dakar gereist war, kommt am 28. 2. 1951 in Bern die folgende Bemerkung in die Fiche (vgl. S. 40): «Vermutl. wird er dort für die kommunistische Internationale tätig sein. Erhebungen in NE über Jean GABUS wären tunlich.» Am 14. 4. 1951 erfolgt dann der eher kleinlaut klingende Eintrag: «Notiz betr. Nordafrikareise des E. als Begleiter des Forschers Jean Gabus. Politische Diskussionen fanden nie statt. Anscheinend war E. froh, seine polit. Freunde i. d. Schweiz zu verlassen.»

Hans Erni wurde durch die offizielle Schweiz auch als Künstler auf dem internationalen Parkett in die Schranken gewiesen. Im Jahre 1951 wünschte der Veranstalter der Biennale von Sao Paulo explizit eine Schweizer Beteiligung durch Werke von Paul Klee und Hans Erni (vgl. S. 55). Die von Brasilien aus an das Departement des Inneren gerichtete Anfrage wurde bezüglich Paul Klee deshalb negativ beantwortet, weil dieser Künstler nie Schweizer Staatsbürger geworden sei!<sup>24</sup> Die Mitwirkung von Hans Erni verwehrte Bundesrat Philipp Etter mit folgender Argumentation:<sup>25</sup> «Quant à Hans Erni il existe une autre difficulté: Cet artiste passe pour être un communiste actif. Le communisme n'étant pas compatible avec les principes qui sont à la base de nos institutions démocratiques, il serait très difficile au Conseil fédéral d'inviter officiellement Erni à prendre part à une expo-

sition d'art suisse à l'étranger.» Damit griff Bundesrat Etter entgegen der bundesrätlichen Verlautbarung von 1950 direkt in das Kunstgeschehen ein und brachte Hans Erni um eine wichtige Ausstellungsmöglichkeit.<sup>26</sup>

Dieses Vorgehen erscheint symptomatisch für die Frühzeit des kalten Krieges in der Schweiz. Andersdenkenden wurden aus dem Hintergrund und mit einer gewissen Perfidie die Flügel gestutzt, offene Konflikte tunlichst vermieden. Man griff noch nicht zum Mittel des Prozesses, brachte die Divergenzen nicht offen auf den Punkt, sondern bannte Dissidenten mit subtileren Mitteln – und beraubte sie dadurch einer echten Verteidigungsmöglichkeit. Die Wirkung war trotzdem nachhaltig: bis heute ist die Geschichte um die Erni-Banknoten weitgehend unbekannt geblieben.<sup>27</sup>

Der in Gesellschaftsfragen engagierte Hans Erni hat Höhen und Tiefen der Schweizer Geschichte des 20. Jahrhunderts mit durchlebt und mit durchlitten (Abb. 88). Seinem Schicksal kann zeitweise eine individuelle Leidenszeit abgelesen werden. In den entsprechenden Interviewtexten ist vor allem zwischen den Zeilen herauszuspüren, was diese Behandlung beim Menschen Hans Erni bewirkte. Bei diesem Thema kommt seine Antwort so kurz und bündig wie auf keine andere Frage: «... einen Versuch der Vernichtung» (S. 56).

Innerhalb der Schweiz sind dabei Nuancen zwischen Deutsch- und Westschweiz feststellbar. In der letzteren war länger ein politi-

sches und soziokulturelles Klima gegeben, in dem Erni und seine Werke Toleranz, Platz und Anerkennung fanden.<sup>28</sup> Dabei spielte die Ausstrahlung der Stadt Genf als Sitz des Völkerbundes und später der UNO wohl mit einer Rolle. Auftraggeber fand Erni nach seinen eigenen Aussagen zeitweise vorwiegend im Ausland, bezeichnenderweise eben bei internationalen Organisationen wie etwa der UNO und UNESCO. Diese Nachkriegsgründungen bauten auf dem Gedankengut des Völkerbundes der Zwischenkriegszeit auf, mit dem sich Erni bis heute identifiziert, besonders mit dem Kampf für den Weltfrieden und für die Völkerverständigung.

Erni beteuert im Interview, auch in den vierziger und fünfziger Jahren stets aus der Position des Künstlers heraus gehandelt zu haben. Eine Einmischung in die Geschäfte der Politik mittels eigener ideologischer Traktate ist bisher nicht nachweisbar. Er profilierte sich aber wiederholt mündlich als Pazifist und solidarisierte sich öffentlich mit internationalen Friedensbewegungen. Zur Zeit des beginnenden kalten Krieges genügten Illustrationen in linken Blättern und die Präsenz von Werken auf Kunstausstellungen sowie die Teilnahme an Friedenskongressen in Ostblockländern zur Abstempelung als Staatsfeind. Die Schweiz war hier strammer als selbst die USA in der McCarthy-Ära. Denn dort fand Erni weiterhin Aufträge und Ausstellungsmöglichkeiten, beispielsweise im Jahre 1951 in einer Plakatausstellung im Museum of Modern Art in New York.



88

Selbstbildnis aus dem Jahre 1956, als Erni den härtesten Diffamierungen in der Schweiz ausgesetzt war. Ölbild 31 x 25 cm

Entwurf für ein nicht realisiertes  
Plakat der Landesausstellung von  
1939 in Zürich.  
Tempera 128 x 90,5 cm



Die Schweiz der Nachkriegszeit hat sich bekanntlich nicht lange und eingehend mit allen Seiten der eigenen Rolle im Zweiten Weltkrieg beschäftigt; sie wandte sich nach dem Washingtoner Abkommen von 1946 rasch einem neuen Kriegsschauplatz zu, dem kalten Krieg. Das ursprünglich gegen den Faschismus aufgefahrene Instrument der geistigen Landesverteidigung wurde auf die Abwehr neuer, innerer Feinde umgelegt. Andersdenkende waren zunehmend Verdächtigungen ausgesetzt. Schweizer Antifaschisten aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges konnten schnell zu «Antischweizern» werden. Dieses Schicksal traf auch Hans Erni. Zum damaligen Argumentarium gehörten bis heute nicht belegte Vorwürfe, dieser oder jener sei ein Kominform-Vertrauensmann gewesen, also Teil des streng organisierten kommunistischen Informationsbüros unter Führung der KPdSU. Konkrete Verdächtigungen dieser Art sind in amtlichen Akten des länger nachrichtendienstlich beschatteten Hans Erni nachzulesen (vgl. S. 40).

Dazu kam die folgende historische Entwicklung: In den Wohlstandsjahrzehnten der Nachkriegszeit verlor die Arbeiter-Kultur allmählich an Boden. Mit deren Abebben kam in unserem Fall dem Künstler ein wichtiges Resonanzfeld abhanden.<sup>29</sup> Neben der wirtschaftlichen Prosperität in unserem Land trug zu dieser bekannten Entwicklung die stalinistische Politik der UdSSR bei, die 1956 in der Niederschlagung des ungarischen Aufstandes durch sowjetische Truppen gipfelte. Nähe



zum Marxismus wurde damals in der Schweiz zunehmend mit Landesverrat gleichgesetzt, nachdem schon 1952 führende Vertreter der Sozialdemokratie auf Distanz zu den Kommunisten und «Söldnern Stalins» gegangen waren.<sup>30</sup> Als 1949 schweizerische Amtsstellen Erni politisch verurteilten, sprachen sie sich zwar noch gleichzeitig gegen seine Exilierung aus; zehn Jahre später hörte man es anders. Erni wurde öffentlich zum Verlassen der Schweiz aufgefordert: «Je eher, desto besser.» Seit dem Verdikt durch den Bundesrat war Erni, der als Künstler eigener Richtung nicht auf den Rückhalt einer einflussreichen Künstlergruppe zählen konnte, gewissermaßen «vogelfrei» geworden.<sup>31</sup>

### **Abwendung von der abstrakten Kunst**

Hans Erni hatte in der Vorkriegszeit der abstrakt malenden Avantgarde angehört, als diese in der Schweiz noch von weiten Kreisen abgelehnt wurde. Er war in Paris und in der Schweiz Mitglied von führenden avantgardistischen Künstlervereinigungen geworden. Davon zeugen die Zugehörigkeit zur «Allianz» und die Zusammenarbeit mit Max Bill im Jahre 1936 (vgl. Abb. 15). Nachdem Erni parallel zu seinen abstrakten Werken auch andere Stilrichtungen gepflegt hatte, begab er sich 1939 definitiv auf einen neuen Weg und damit für jene Zeit auf ein anderes künstlerisches Glatteis. Im Ausland hatte die abstrakte Kunst seit der Zeit des Ersten Weltkrieges bereits deutlich Fuss gefasst, in der Schweiz

### **«Je eher, desto besser»**

Nach der Niederschlagung des Ungarn-Aufstandes durch Sowjettruppen hat Erni von London aus im November 1956 seine bekannte, in den Schweizer Tageszeitungen sofort abgedruckte Erklärung «Im Namen der Freiheit» abgegeben.<sup>32</sup> Diese endete im Satz: «Panzer haben meinen Weg zerstört, die Lehre habe ich gezogen, im Namen der Freiheit.» Nachdem Erni jedoch 1958 in Budapest eine Kunstausstellung belieferte, wurde er vom bekannten «Linkenjäger» Peter Sager am 5. 2. 1959 in dessen «Freiem Korrespondenz-Dienst» in einem «offenen Brief» mit scharfen Worten auf Korn genommen, die von der Stossrichtung her von zahlreichen Schweizer Tageszeitungen übernommen wurden. Sie prägten das Bild von Hans Erni bis heute mit.

Der Hetzbrief gipfelte im folgenden Abschnitt: «Dieser Freiheitskampf (der ungarische, AF) hat Sie offenbar nur solange tragisch angemutet, als Sie befürchteten, die Kräfte der Freiheit könnten einen Sieg erringen. Nachdem nun aber dank der Tanks, die Ihre Hoffnungen angeblich zerstörten, die Diktatur wieder fest im Sattel ist und das Volk vorläufig gewahrlos unterdrücken kann, dürfen Sie ja wiederum mit den kommunistischen Machthabern aktieren. Das, Herr Erni, hat mit einer ehrlichen und sauberen Überzeugung nichts, mit Gesinnungslumperei aber sehr viel zu tun. Sie haben gelogen, als Sie sagten, Sie hätten die Lehre im Namen der Freiheit gezogen. Wir verlangen nicht, dass Sie eine Lehre im Namen der Freiheit ziehen (Sie wissen nicht, was Freiheit ist), sondern dass Sie die Lehre überhaupt ziehen und nach der Sowjetunion, nach Ungarn oder Ostdeutschland leben gehen. Je eher, desto besser.»

bestand jedoch in den dreissiger Jahren noch eine starre Front zwischen traditionellen Künstlern und jüngeren Kunstschaaffenden, die sich von der gegenständlichen Malerei gelöst hatten. An den grossen Schweizer Kunstausstellungen waren entweder die einen oder die anderen anzutreffen. Dazu gehörte eine ätzende Polemik. So war etwa auf der einen Seite von «landesüblichen Bronzeweibchen», auf der anderen Seite von «nabelschauenden Tiefseefischen» die Rede.<sup>33</sup> Die künstlerische Avantgarde der Schweiz bekam von den Verantwortlichen der Landesausstellung 1939 keine Chance und hat deshalb auch entsprechende Kritik an der Kunst in der «Landi» angebracht: «Nur wenig Interessantes, Pferd und Mann, Stier und Knecht ...».

Mit seinem Wandbild von 1939 scherte Hans Erni in der Sicht der abstrakten Künstlerkollegen aus dem Lager der Avantgarde aus. Er drückte sich zwar weiterhin auch in der abstrakten Sprache aus, hatte aber damit weniger Resonanz als mit seinen figürlichen Arbeiten (Abb. 89).<sup>34</sup> Wie und warum kam Hans Erni auf seinen neuen Weg? Dazu hat wohl beigetragen, dass die abstrakte Kunst damals als an ein elitäres Publikum gerichtet galt. In seinem Innersten wollte aber Hans Erni – man denke an seine Arbeiten im Bereich der angewandten Kunst – kein Künstler für die Elite sein. Besonders nicht nach den ihn prägenden Gesprächen mit Konrad Farner. Hans Erni will bis heute seine Aussagen auf dem künstlerischen Weg grösseren Bevöl-

kerungskreisen vermitteln. Dafür schien ihm die abstrakte Kunst Ende der dreissiger Jahre, als die vernichtende Kraft des Faschismus nördlich und südlich der Schweiz unübersehbar wurde, zu wenig aussagefähig. Damals kehrte Erni zu einer figürlichen Ausdrucksweise mit surrealistischen Komponenten zurück und geriet von seiner didaktischen Seite her in die Nähe eines künstlerischen Realismus, wie er in Europa in Ost und West weit verbreitet war.

Zwischen der gut fünf Jahre dauernden abstrakten Periode und der figurativen Zeit nach 1939 lassen sich im wörtlichen Sinne Verbindungslinien ausmachen. Einige von Erniss jüngeren abstrakten Werken zeigen weiche Organismen, Wellenformen, Kurvengebilde und «Scharungen».<sup>35</sup> Aus diesen heraus entwickelte der Künstler die ersten Linienabstraktionen, die ab 1940 mit figürlichen Menschendarstellungen kombiniert wurden. Das «Lineament» war geboren, zuerst in Form von präzisen geometrischen Formen, dann in immer freierer Manier ausgeführt. Schlüsselwerke des Übergangs sind zwei Plakate von 1940 und 1941 (vgl. Abb. 94).<sup>36</sup> In diese künstlerische Übergangszeit gehören auch gewisse Banknotenentwürfe Erniss. Für einen Entwurf der Fünzigfrankennote mit dem Thema Elektrizität schlug er für die Vorderseite ein Liniennetz in der Art seiner «Scharungen» vor (Abb. 23 Mitte).<sup>37</sup> Erni vollzog den Schritt zur figürlichen Darstellung selbstbewusst. Davon zeugt das 1948 von F. C. Thiessing herausgegebene Erni-Buch mit dem bezeichnenden

Untertitel «Elemente zu einer künftigen Malerei». Erni trat damals mit einer breiten Palette von Themen an.

Die Abkehr Ernis von der Kunst für einen kleinen Kreis («Klüngel», vgl. S. 92) und die Rückkehr zum Figürlichen missfiel der Kunstkritik. Andere Künstler machten ähnliche Erfahrungen wie Erni. Beispielsweise Karl Geiser (1898–1957), über den man liest: «Er träumte von einem ‹sozialen Humanismus› und wollte durch seine Kunst zu dessen Verwirklichung beitragen.»<sup>38</sup> Solche Künstler hatten besonders in der Deutschschweiz einen schweren Stand, wo vor allem in Zürich die Abstrakten und Konkreten bei der kunstinteressierten Elite den Ton anzugeben begannen. Ist die kleine Karrierung vieler Bilder dieser «Zürcher Schule» auch Ausdruck einer Kunstlandschaft, welche verschiedene Wege in die Zukunft kaum gelten lassen konnte? War man sich damals der Tatsache zu wenig bewusst, dass Aufbruchszeiten, eine solche war die Mitte des 20. Jahrhunderts mit der nach dem Krieg erfolgten Neuordnung Europas, das Nebeneinanderlaufen verschiedener Paradigmen in vielen Bereichen der Gesellschaft eigen ist?

Auseinandersetzungen um verschiedene Kunstrichtungen hatte es immer gegeben; so begann das 19. Jahrhundert, als unter der Diktatur der Revolution die kühle Darstellungsform eines Jacques-Louis David zu dominieren hatte. Konflikte zwischen Künstlern entstanden auch im frühen 20. Jahrhundert, besonders zwischen sich abstrakt und figura-

tiv äussernden Malern. Es sind wiederholt Zusammenhänge zwischen Gegenwartserfahrungen von Künstlern und ihren künstlerischen Ausdrucksweisen festzustellen. Mit bestimmten Kunstrichtungen wurden auch Weltanschauungen politischer Lager ausgedrückt. So galt die abstrakte Kunst der Nachkriegszeit besonders in den USA als «Painting of the free world».<sup>39</sup>

### **Eigener künstlerischer Weg nach 1939/40**

Hans Ernis künstlerische Neuorientierung der vierziger und fünfziger Jahre, die zunehmend von kommerziellen Erfolgen im Ausland begleitet war, ist noch nicht genau untersucht.<sup>40</sup> Mit Absicht sind hier einige bisher unveröffentlichte Werke als Zeugen für das Herausbilden seines eigenen Weges im Dreieck zwischen Abstraktion, Surrealismus und Realismus aus dieser Zeit abgebildet (vgl. Abb. 49 und 81). Damals öffnete sich für ihn eine Schleuse, es wird eine bunte und manchmal überbordend wirkende Erzählfreude spürbar. Das Reduzieren und Zuspitzen ist seither weniger sein Weg als das Abbilden, das Erzählen, das Auslegen nebeneinander, übereinander, ineinander.

Die «Absage» von Konrad Farner aus dem Jahre 1966 steht am Anfang der Pauschalkritik am Œuvre des Luzerner Künstlers und bestimmt das Erni-Bild bis heute mit. Farner war offensichtlich von Erni bitter enttäuscht, ausgesprochenemassen durch dessen welt-



90

Entwurf zu den Bildern «Der Sturz  
des Ikaros» und «Die neuen Ikarier»  
von 1940.  
Tempera 70 x 110 cm

anschauliche «Konversion», in Sachen Geld sowie durch dessen Kunst. Erni hat sich dazu lange nicht öffentlich geäussert. Im ersten Teil dieses Buches wird zwischen den Zeilen und durch beiläufige Bemerkungen spürbar, dass er den Eindruck hat, Farner hätte ihn gerne fester im kommunistischen Lager gesehen, habe teilweise Geldunterstützung von ihm erwartet und habe selbst, bezüglich seiner eigenen Kritik an der abstrakten Kunst, eine Kehrtwendung vollzogen (S. 26).

Wenn ein Mensch wie Konrad Farner sich öffentlich in solcher Schärfe gegenüber einem alten Freund äussert, geht es meist um mehr als um die Divergenz in einer Sachfrage. Hier ging es wohl um auseinandergedriftete Weltanschauungen. Eine Schlüsselerklärung liefern das Wort Farners vom «wahren Anliegen der Kunst» und seine Erwartungshaltung an die Kunst Ernīs. Für ihn als überzeugten Kommunisten stand die Kunst im Dienste der Ideologie. Er hat 1948 selbst – in Zusammenhang mit einer Analyse von Erni-Selbstbildnissen – beschrieben, wie er sich dessen künftiges Selbstbild wünschte, nämlich durch Herausnahme der eigenen Person aus dem herkömmlichen bürgerlichen Rahmen und als Teilnehmer in einem umfassenderen geschichtlichen Vorgang: «Das Individuum würde aber nicht vernichtet oder aufgehoben, im Gegenteil, es würde vergrössert und erhöht ins Soziale.»<sup>42</sup> Diesem Wegweiser ist Erni nicht gefolgt, sondern den Wegen der Vielfalt, die Farner selbst zuvor als «einheitlich und in ihrem Ablauf kontinuierlich» analysiert hatte.<sup>43</sup>

### «Absage an Erni» von Konrad Farner

Als Konrad Farner im Jahre 1966 vom Redaktor der Zeitschrift «Tendenzen» um einen Aufsatz über Hans Erni gebeten wurde, reagierte derselbe mit einem Brief, der umgehend im Wortlaut veröffentlicht wurde.<sup>41</sup> Farner kritisiert darin Hans Erni in menschlicher wie in künstlerischer Hinsicht. Zunächst wirft er ihm die Art und Weise vor, wie er 1956 «das Lager ... wechselte», dass er unter die «money-maker» gegangen sei, und kommt danach auf seine Kunst zu sprechen. Dabei fallen Worte wie «industrialisierte Banalität» und «Manierismus in Potenz» für «Vertreter des Finanzkapitals ... naive Kleinbürger ... und pubertäre Revolutionsromantiker». Er beantwortet die Frage negativ, «ob dieser Künstler es als reifer Mann vermöge, das wahre Anliegen der Kunst zu verwirklichen», und qualifiziert ihn schliesslich als «Techniker» ab.

Oft hörte man das Argument, die Kritik an der Qualität der figürlichen Werke von Hans Erni hätte mit seinem vorangegangenen politischen Schicksal nichts zu tun (S. 127). Verfolgt man jedoch das Wachsen der kritischen Stellungnahmen, an deren Anfang wie gesagt die Konrad Farners steht, zurück, ergeben sich durchaus Verbindungen.<sup>41</sup> Wenn man Eintragungen in den Fichen über Hans Erni Glauben schenken kann, hängt Farners Neuurteilung Ernīs direkt mit dessen zunehmender Distanz zum Kommunismus in den fünfziger Jahren zusammen. Farner soll gemäss Ficheneintrag nämlich bereits an der Sitzung des kantonalzürcherischen PdA-Vorstandes vom 5.7.1960 folgendes geäussert haben: «... in Zch. lästerte Koni FARNER 03 heftig über E. Farner gab seiner Empörung Ausdruck über den Artikel im Vorwärts Nr. 23 v. 3. 6. 60 ... E. habe 1956 eine ganz dreckige,

lausige Rolle gespielt ... Und jetzt ein paar Jahre später laufe man ihm wieder nach ... E. habe die Partei dreckig verraten ... Zugegeben, der E. sei ein hochtalentierter Mann, er habe sich aber missbrauchen lassen ... WOOG versuchte den Farmer zu beruhigen, indem er sagte, die Welschen seien eben bezüglich E. nicht genau im Bilde gewesen.<sup>45</sup>

In den frühen sechziger Jahren <sup>Kunste</sup> hatte Hans Erni in der Schweiz allmählich wieder Fuss fassen können. Er hatte erneut Aufträge für Briefmarken erhalten, von der Stiftung Pro Helvetia wurde eine Ausstellungstournee durch Japan organisiert. Besonders mit der Ausstellung von 1966 in Schaffhausen kam Erni wieder ins Rampenlicht der Schweizer Kunstszene und rief nach Farmer prompt weitere Kritiker auf den Plan. Zu ihnen gehörte Hans Heinz Holz, der sich in der Basler National-Zeitung zunächst zur Feststellung bemüssigt fühlte, dass die politische Position eines Künstlers ganz unbedeutend sei.<sup>46</sup> Er betonte danach «die stupende Fähigkeit Ern-  
nis, mit allen künstlerischen Mitteln umzugehen», auf diese Weise effektvolle Werke zu schaffen und deshalb beim Publikum erfolgreich zu sein. Mehr sei aber nicht vorhanden: «Bei Erni aber wird Neuland nicht sichtbar. Er ist kein Entdecker und Erfinder. Von jeglicher Formsprache (sei's in Natur oder Kunst) leicht zu beeindrucken und zu überwältigen, gibt er seiner grossen rezeptiven Sensibilität nach und repetiert Vorgegebenes.» ... «Er stellt keine gesicherten Anschauungsgewohnheiten in Frage, in einer wohl-dosierten Mi-

schung von Symbolismus, Erotik, Exotik und adaptierten modernen Ausdrucksmitteln ist er eingängig, glatt, konform mit dem Bewusstseinszustand eines am widerstandslosen Konsum orientierten Publikums.» ... «Erni erliegt dem Effekt.»

Drei Jahre nach der «Absage an Hans Erni» folgte 1969 die «Abrechnung mit Hans Erni» durch den Feuilletonredaktor des Zürcher «Tages-Anzeigers» Fritz Billeter, der «Züge des Zerfalls» und eine «Flucht aus der Unbill der Gegenwart» bei Erni konstatierte.<sup>47</sup> Namhafte Schweizer Zeitungen wie die «Weltwoche» stiessen anschliessend ins gleiche Horn. Auf die Luzerner Erni-Ausstellung von 1972 folgten unter dem Titel «Summsumm um Hellas: nur für Blinde» bissige Worte von Annemarie Monteil auch an die Adresse von Jean-Christophe Ammann und die übrigen an der Ausstellung Beteiligten:<sup>48</sup> Die Ausstellung genüge ihren eigenen Ansprüchen nicht, für die geistigen Inhalte der damaligen Gegenwart sei vom Künstler die adäquate Bildsprache nicht gefunden worden, er vermittele ein zu idyllisches Bild der Antike, reihe zu sehr nebeneinander, verunkläre durch Schnörkel und wiederhole sich seit Jahrzehnten. Ältere Bilder und Plakate wurden gelobt, die Begeisterung für Erni wird aber insgesamt unter «Missverständnisse» abgebucht, weil keine Bildumsetzungen stattfänden, «in welchen sich Form und Substanz decken» würden.

Ähnliche kritische Ansätze fanden Eingang in Wertungen der Kunstwissenschaft.

Im Standardwerk «Kunst in der Schweiz 1890–1980» wird Hans Erni zunächst als der «bei weitem populärste Schweizer Künstler der Gegenwart» bezeichnet.<sup>49</sup> Dort ist zudem zu lesen: «Seine Popularität dürfte zum Teil darauf beruhen, dass seine technisch brillanten Werke inhaltlich restlos erklärbar sind. Es handelt sich meist um mühelos aufschlüsselbare Allegorien; der Künstler liefert im übrigen die Deutungen bereitwillig mit.<sup>50</sup> Erni schafft es, ... tatsächlich aus dem elitären Kunstpublikum auszubrechen und breite Bevölkerungsschichten anzusprechen; allerdings um den Preis der Trivialität ... seine Werke setzen keine Bildung voraus, auch wenn sie mit Bildungsgut prunken. Er schafft eine Kunst, die man verstehen kann, ohne etwas von Kunst zu verstehen.» Das reich illustrierte Grundlagenwerk bringt zwei Werke dieses Künstlers, eine Komposition von 1933 und eine Arbeit auf Packpapier von 1940. Diese Wertung Ernīs ist bezeichnend für jene Zeit. Sie misst diesen Künstler vor allem am aktuellen Wertesystem, zu dem die starke Betonung des Neuen gehörte.<sup>51</sup> Dies wird vom Verfasser, Hans-Jörg Heusser, auch erkannt und bewusst ausgesprochen. Er sieht die schweizerische Kunstgeschichte seit 1945 als «Geschichte des Avantgardismus».<sup>52</sup> Wohl verständlich und nur konsequent, dass unter diesem Paradigma Erni insofern interessant erscheinen kann, als er selbst Anhänger einer Avantgarde, einer «Vorhut», war.

Längere Wege in einer gleichbleibenden künstlerischen Bahn und Wiederholungen

wurden von der Kunstkritik der neuen Fortschrittszeit je länger desto mehr kritisiert. Kunst hatte gemäss dem schnellen Lauf des fortgeschrittenen 20. Jahrhunderts laufend Neues zu bieten und sich selber in Frage zu stellen, sonst hörte sie per definitionem auf, Kunst zu sein, gehörte nicht mehr in jene Gegenwart, störte, wenn sie sich aufdrängte. Bei Erni sah man nichts Neues. Seine Kompilationen und sein Eingehen auf Bedürfnisse und Themen der neuen Konsumgesellschaft wurden als Konformismus gewertet.

Das Schweizer Selbstbild der sechziger bis achtziger Jahre, die Zeit, als die heftigsten Kritiksalven gegen die Kunst Ernīs abgefeuert wurden, war von hoher Selbsteinschätzung des gerade Gültigen geprägt. Der Kunstbetrieb hetzte vom Neuen zum Neueren. Provokative Distanzierungen vom alten Kanon waren gefragt, die Ausnahmen wurden zur Regel erklärt. Dementsprechend hoch bewertete diese Zeit die neuen Ausdrucksweisen in der Kunst, die zu immer weiteren Ufern führten und ältere Darstellungsformen schnell in den Hintergrund drängten.<sup>53</sup> Von solcher 'herkömmlicher' Kunst distanzieren sich bis heute zahlreiche Kunstliebhaber, weil sie diese als peinlich empfinden.<sup>54</sup> Die zeitgenössische Kunst erfuhr in jener Zeit eine fast sakrale Überhöhung; nicht umsonst wurden neue Kunstmuseen als «Kathedralen des 20. Jahrhunderts» bezeichnet. Dorthin passt Erni sicher nicht. – Heute ist auch hier etwas Distanz gewachsen. Dementsprechend urteilen erfahrene Kunsthistoriker zuweilen

zurückhaltender und differenzierter in bezug auf gewisse Werkgruppen Hans Ernis.<sup>55</sup> – Die Diskussion, was «wirkliche» Kunst ist, wird hier nicht ausgetragen, zumal Wertungen eng mit dem grossen Themenkomplex der jeweils gültigen Paradigmen verkoppelt sind.<sup>56</sup>

Ein Künstler muss sich selbst allerdings mit den Bewertungskriterien und Gesetzen des Kunstbetriebes seiner Zeit auseinandersetzen, wenn er ein erfolgreicher Kunst-Zeitgenosse werden will. Diese Regel hat der an Kritik gewohnte Hans Erni zunehmend missachtet. Der Kunstbetrieb ging und geht mit Künstlern immer wieder kritisch um, die sich nicht an die ungeschriebenen Konventionen halten, insbesondere dann, wenn sie sich selbst ausstellen oder vermarkten. Nur schmale Wege führen an der «Kunstkritikerzunft» vorbei. Erni versuchte trotzdem, einen engen Weg am Rande des Abgrundes der «Trivialität» zu gehen, Brücken zu schlagen, sich selbst ein Publikum zu suchen.<sup>57</sup> Nach der seit den sechziger Jahren vorherrschenden Meinung ist er dabei abgerutscht. Mit der Qualitätsargumentation kann die Verbannung seiner Werke der dreissiger Jahre aus den schweizerischen Ausstellungssälen jedoch nicht erklärt werden; weil das Frühwerk von Kennern unbestrittenermassen als interessant eingestuft wird, stösst man hier auf einen inneren Widerspruch. Liegt eine Art «damnatio memoriae» vor? Wird der seit der Zeit der politischen Diffamierung leicht angreifbar gewordene Erni von der Kunstszene, zu der in der Regel die grossen Kunstmuseen gehören,

auch deshalb so barsch behandelt, weil er an ihr vorbei ein (anderes) Publikum gefunden und mehr Popularität erhascht hat, als die Zunft ihm zugestehen wollte?<sup>58</sup>

Mit zur kritischen Sicht seiner Kunst hat die Tatsache beigetragen, dass Hans Erni gerne auch Seichteres seiner Zeit abbildet, etwa Lebensbereiche der Konsum- und Freizeitgesellschaft in seine Werke miteinbezieht. Wer wundert sich darüber, dass solche Bilder auch in Sportclubs und Autobahnraststätten, in den neuen Treffpunkten der Gesellschaft der Nachkriegszeit also, aufgehängt und mitkonsumiert werden? Man stellt sich heute die Frage, wo der grundsätzliche Unterschied zur Bill-Lithographie in der «cleanen» Atmosphäre der Zahnarzt-Praxis liegt, und warum ein solcher Künstler bei der Kunstkritik lange besser wegkam? Aufhorchen lässt die Tatsache, dass die Nichtbeachtung von Erni nicht auf die Kunstgeschichte beschränkt blieb. Er kommt bis heute in den historischen Überblicksdarstellungen zur Geschichte der Schweiz nur am Rande oder gar nicht vor. Im «Handbuch der Schweizer Geschichte» von 1980 findet man Erni ebenso wenig wie in der «Geschichte der Schweiz und der Schweizer» von 1986. Das hatte Konsequenzen auf die 1987 herausgekommene, weit verbreitete «Chronik der Schweiz». Nicht nur der Künstler, sondern auch der Zeitgenosse Hans Erni wurden bisher von der Schweizer Geschichtsschreibung marginalisiert. (Im Gegensatz dazu hat Erni Eingang in grosse ausländische Lexika gefunden.<sup>59</sup>)



## Suche nach Vernetzung

Der im Humus der Zwischenkriegszeit wurzelnde soziale Humanismus blieb nicht das einzige Ideal Hans Ernīs. Zum Kampf für den Frieden, für die Völkerverständigung und für die soziale Wohlfahrt gesellten sich in der Nachkriegszeit weitere Maximen. Dazu gehörte insbesondere ein grosses Interesse an den Fortschritten in der Medizin sowie an Technik und Naturwissenschaften mit der Evolutionslehre. Früh begann Erni sich zudem zum Thema Umweltschutz zu äussern, ein Thema, dem er zeitlebens verhaftet blieb. Vereinfachend gesagt nahm er meiner Ansicht nach aus drei Lebensetappen drei Gruppen von Idealen mit in seine Schaffenszeit: Erstens das Streben nach Humanismus und Weltfrieden, zweitens die Fortschritte von Technik und Wissenschaft sowie drittens die Sorge um Natur und Umwelt. Dazu kam die bekannte Begeisterung für die Antike und sein persönliches Flair für den Sport und die Natur. Diesen breiten Fächer von Idealen und Neigungen versuchte Erni künstlerisch auszudrücken. Nur mit grossen Bögen waren und sind so weit auseinanderliegende Themen zu überbrücken und zu vernetzen.

Der erste Akt auf diesem Weg war das «Lands-Bild». «Besonders Hans Erni versuchte Tradition und Moderne, Mensch und Maschine, Brauchtum und Arbeitsalltag nicht als Gegensätze zu verstehen», schreibt Matthias Vogel dazu und spricht von einer «Tilgung der Dichotomie» vor dem damaligen

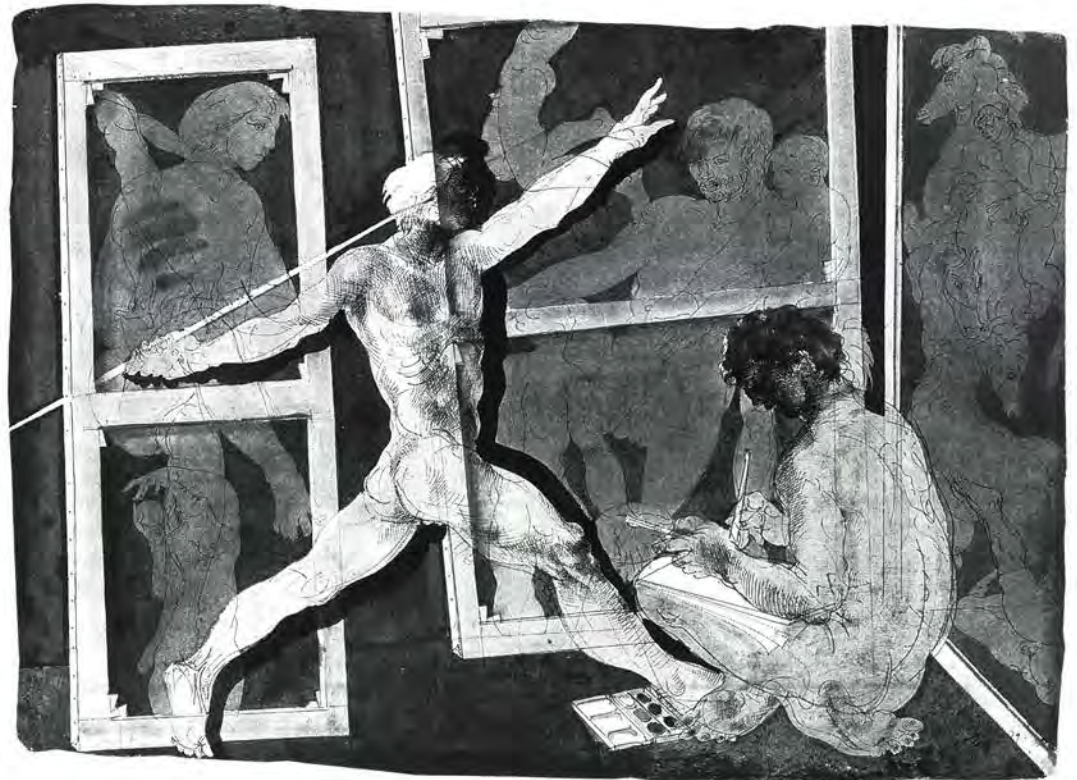
## Hans Erni und das «Samplen»

Nicht das eine kommt bei Hans Erni zuerst und dann das andere, weder beim analytischen Prozess noch beim Entwurfs- und Malvorgang. So wie Erni alles als Durchgangssituation versteht, gilt die «panta rhei»-Maxime auch für die Entstehung seiner Kunst. Gedankliches Grundgerüst, Inspiration und handwerkliche Ausführung fliessen ineinander über. Erni wirft nicht fertige «innere Bilder» auf die Leinwand, sondern beginnt spielerisch skizzierend, verwirft das eine, führt das andere probierend weiter, bis hin zum vollendeten Werk. Basis dafür ist ein gutes Talent, eine solide Grundausbildung sowie viel Übung und Disziplin bei der technischen Ausführung. Seinem zeichnerischen Können lässt er oft freien – zu freien, wie viele meinen – Lauf (Abb. 91). – Wir sind heute, im späten 20. Jahrhundert, wieder bei einem «fin de siècle» angelangt. Dazu gehört vor dem Hintergrund postmoderner Erscheinungen vor allem das «Samplen». Diese Tendenz ist gegenwärtig besonders im Bereich des Plakatdesigns deutlich erkennbar. So wie Ernīs zeichnerisches Talent ihn zu immer neuen Netzwerken führte, begünstigt jetzt die neue Technik des Computers junge Grafiker zum Kreieren vielschichtiger Verformungen und Kompositionen. Die heutige Zeit schlachtet die Möglichkeiten des digitalen Bildspeichers aus. Der verfügbare Formenschatz wird frei abgerufen und gemixt bis hin zu rein ornamentalen Spielereien. Dazu gehören neben dem rechten Winkel viele Kurven, schräge Perspektiven, wilde Verknetungen und räumliche Überlappungen.<sup>60</sup> Ähnliches finden wir schon beim Erni der Nachkriegszeit, als noch keine Computer zur Verfügung standen. Gibt es hinter den äusseren Verwandtschaften auch innere Verbindungen?<sup>61</sup>



91

Ernis Darstellungsweise des Zusammenschiebens verschiedener Perspektiven, Ebenen und Sujets und deren Verbindung durch netzartig angelegte Linien oder geometrische Konstruktionen erinnert an das «Samplen» mit Hilfe des Computers, wie es in jüngster Zeit in Mode gekommen ist (oben). «Speerwerfer» von 1972 (Tempera 67 x 92 cm) und Ausschnitt aus der Neuen Zürcher Zeitung vom 23. 1. 1998 zu diesem Thema.



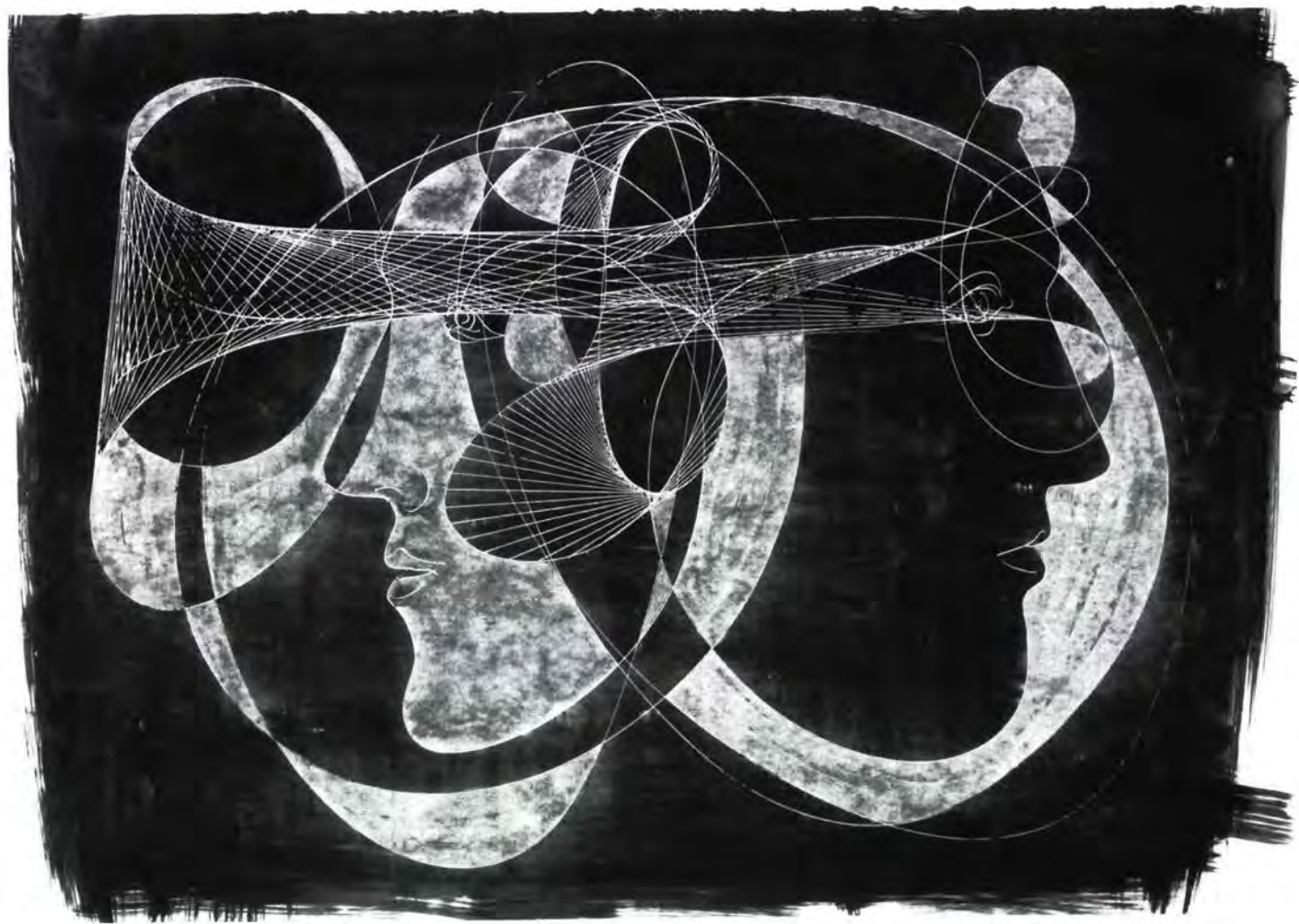
Zeitgeist.<sup>62</sup> Dieses Streben nach Überbrückung von Gegensätzen erfolgte am Anfang einer Zeitepoche, welche die Landschaft wie die Gesellschaft gleichsam umbaute. Die Suche nach Abbildung von Universalem ist wohl auch vor diesem Hintergrund einzuordnen. Im 20. Jahrhundert bewegten sich die verschiedenen Sparten der Wissenschaft und Technik so schnell auseinander wie kaum je zuvor. Um den Preis von grossen Fortschritten in fein verästelteten Spezialdisziplinen kam damals das universale Denken je länger je mehr zu kurz. Mit anderen Worten: Die Spanne des Spagates wurde in der Schaffenszeit Ernis ständig grösser, die Vernetzung schwieriger.

Strömungen führen allgemein zu Gegenströmungen. Das vernetzte, ganzheitliche Denken erhielt in der Folge der 68er-Bewegung neue Impulse, vor allem ausgelöst durch die Ressourcen- und Umweltschutzproblematik. Dazu gehörte 1972 als Meilenstein der Bericht «Die Grenzen des Wachstums» des «Club of Rome». Parallel dazu wurde eine globale Sicht der Dinge auch auf die Weltpolitik zu übertragen versucht. Ein Exponent dieser Richtung war damals der Philosoph Lord Bertrand Russell (1872–1970), der 1966 mit dem Vietnam-Tribunal allgemein bekannt wurde. Nicht zufällig fühlte sich Hans Erni sehr zu dieser ausserordentlichen Persönlichkeit hingezogen, wie auf Seite 78 nachzulesen ist.

Ernis Suche nach Vernetzungen auf dem Weg der Kunst begann um 1939 vor allem mit

der Darstellungsform der ineinanderfliessenden Ebenen, wozu er insbesondere die Farbe als Mittel einsetzte. Dazu kam seit Beginn der vierziger Jahre das Stilelement der Liniennetze, das von ihm wie von keinem anderen Künstler so häufig und so lange eingesetzte «Lineament» (Abb. 92). Die ganze Welt wollte und will er zuweilen in seinen Bildern einfangen beziehungsweise deren Verbindungslinien aufzeigen.

Viel Widersprüchliches gehört zum «bunt-schillernden Kaleidoskop ... unserer Gegenwart, dessen Seiten immer wieder etwas anderes, oft Gegenteiliges widerspiegeln», hat schon Konrad Farmer angemerkt.<sup>63</sup> Erni spiegelt offensichtlich auch die Unruhe des 20. Jahrhunderts. In Ernis Zeit lösten sich bekanntlich grosse Ordnungssysteme der Gesellschaft auf. Dazu gehört die Macht der Kirche. Erni äussert sich dazu eindeutig (S. 109). Er hat das Schwinden des existenztragenden Wissens im 20. Jahrhundert miterlebt, das ein amerikanischer Mathematiker jüngst so formuliert hat: «Erst haben sie die Kirche gegen die Wissenschaft eingetauscht und dann die Wissenschaft gegen gar nichts. Das ist das Dilemma von heute.»<sup>64</sup> Auf die Wissenschaft hat Erni in der Tat viel gesetzt. Nicht umsonst tauchen Galilei, Descartes, Pascal, Newton, Darwin, Einstein und andere Naturwissenschaftler in seinen Werken immer wieder auf, nicht zufällig pflegt er Kontakte zu verschiedenen Nobelpreisträgern der Chemie und Physik. Die erst heute intensiver stattfindende Relativierung der Aussagen der Naturwis-



92

Köpfe mit Lineament. Wohl aus der  
Zeit um 1950 und in Zusammenhang  
mit dem Plakat «Le génie de Paris»  
für das Musée des arts décoratifs in  
Paris von 1952 entstanden.  
Tempera 68,5 x 105,5 cm

senschaften beeinflusste Ernīs Werk indessen kaum. Ist die seinem Werk wiederholt unterlegte Spur der antiken Mythologie nicht nur Ausdruck seines geistigen Fundaments, sondern auch ein unbewusst gesetztes Gegengewicht zur stark spezialisierten Welt der Naturwissenschaften des 20. Jahrhunderts?

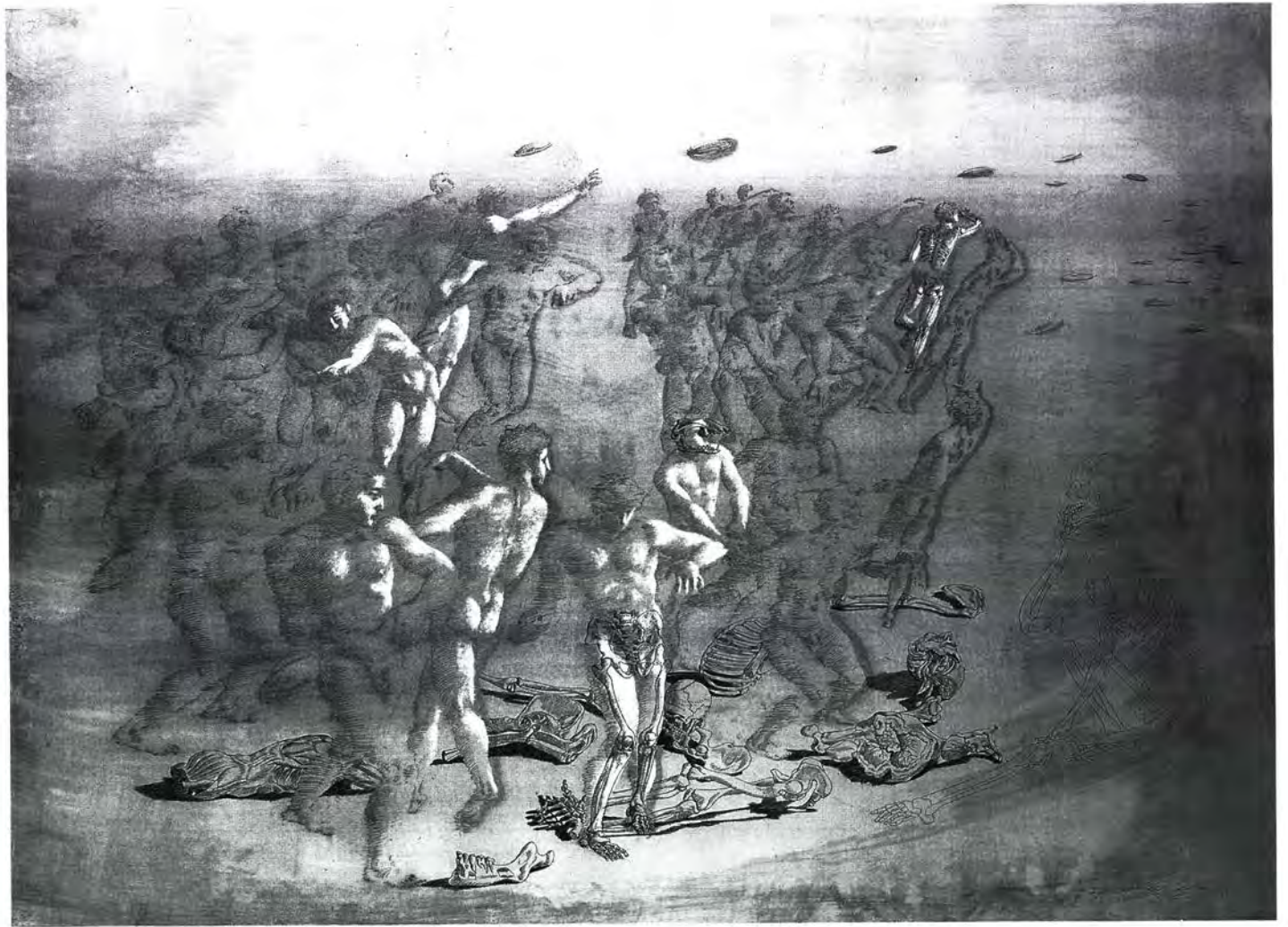
### **Zunehmende Resonanz in breiten Kreisen**

Hans Erni bildet gerne Flüsse seiner Zeit ab, Strömungen und Gegenströmungen. Als Künstler sieht er sich selbst als Beobachter, wird aber von aussen bald auch als Schwimmer in einer bestimmten Strömung gesehen. Durch seine innere Überzeugung und Sympathie für die bald nicht mehr salonfähige, internationale Linke gerät er in den fünfziger Jahren in einen Wirbel. Erni wird für den Rest des Lebens zu einem Mann zwischen den Fronten und dementsprechend von mehreren Seiten her leicht angreifbar. Der sich mit Strömungen Beschäftigende wird selber von heftigen Strömungen miterfasst. Angepasster Staatskünstler wird er für die einen, unverbesserlicher Linker bleibt er bei den anderen, und Opportunist wird er für die dritten.<sup>65</sup> Was macht ein Künstler, über dessen politische Lagerzugehörigkeit man zeitweise mehr spricht als über seine Begabung und seine Werke? Was macht ein Künstler, den man gesellschaftlich ausgrenzt und der sich gleichzeitig ungerecht behandelt fühlt? In welche Richtung rettet sich der in die Tiefe

Gezogene aus dem Sog des Strudels? Erni war zunächst – man denke an seine Zeit als aktiver Sportler – stark genug, den ihm aufgezwungenen Tauchgang zu überstehen. Er konnte aber nicht am gleichen Ort wieder auftauchen, wo er niedergedrückt worden war. Meine These: Im Fluss der Zeit der Nachkriegsperiode wurde der Zug des Künstlers ein anderer als vor dem Tauchgang in der Schweiz.

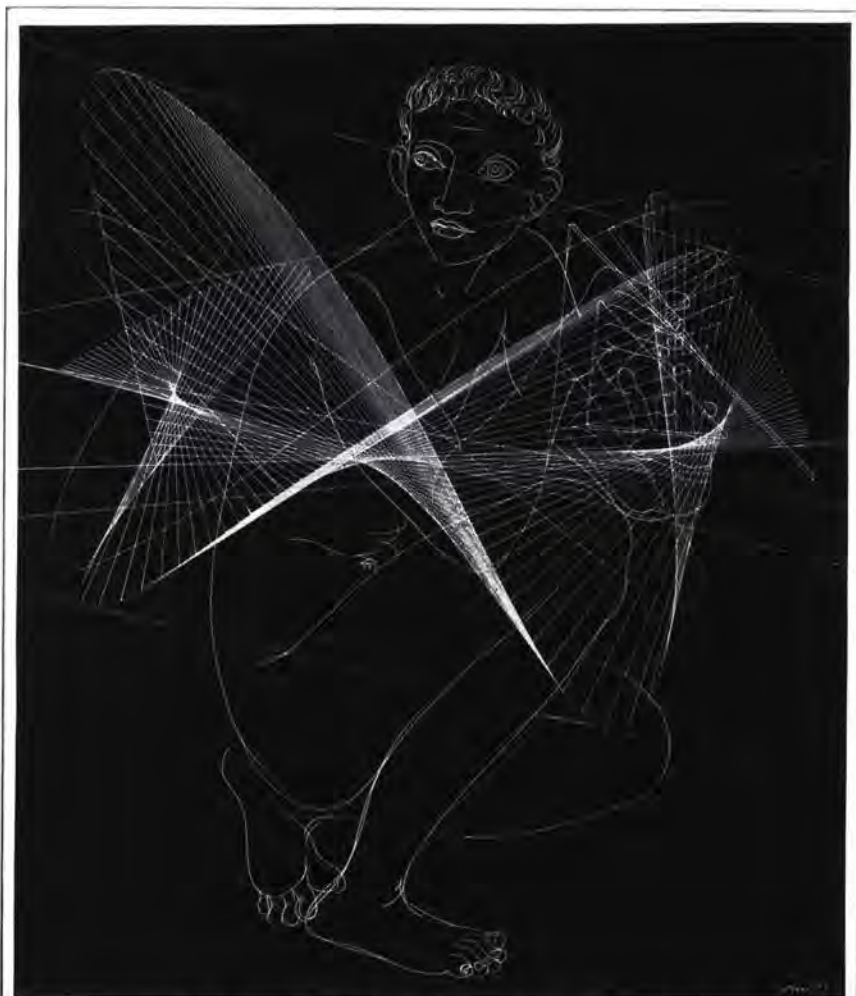
Hans Erni bewegte sich, wie erwähnt, seit Beginn seiner Künstlerkarriere bewusst und gerne auch auf dem Terrain der angewandten und dekorativen Kunst. «... Erni ist gegen jede Trennung von Mensch und Künstler ... er steht bewusst inmitten der Öffentlichkeit und Diskussion ...» hat Konrad Farner 1948 geschrieben.<sup>66</sup> Zum Bereich der angewandten Kunst gehören besonders Ernīs Wandbilder, Skulpturen, Buch-Illustrationen, Plakate, Schulwandbilder, Keramiken, Briefmarken, Medaillen, Tapisserien, Banknotenentwürfe und grössere Litho-Serien mit Sport- und Tierdarstellungen. Auftragskunst war und ist ihm gleich wichtig wie die «Hochkunst» (S. 97). Für Hans Erni, der seit jeher bewusst die Nähe zur arbeitenden Bevölkerung suchte, war auch deshalb die angewandte Kunst nie ein Tabu gewesen. Damit geriet er in den Augen vieler insgesamt auf eine zu effektbedachte, plakative Ebene. Schon in den dreissiger Jahren benützte Erni die Fotografie als Grundlage für seine Bilder und Kompositionen. Mit der vorwurfsvollen Frage «Ist das noch Kunst?» wollte man ihm zur Zeit der po-

93  
«Bürgerliche Olympiade». Gemeint ist die Olympiade von 1943 in Berlin. Mit diesem Bild wird der Missbrauch des Sportes durch die Politik kritisiert.  
Tempera 102 x 72 cm



litischen Anfeindungen daraus einen Strick drehen (vgl. Abb. 19). Damals war die Verwendung, Umsetzung und Verfremdung von Fotografien in der Malerei noch nicht allgemein salonfähig.<sup>67</sup> In jener Zeit analysierte man eine Gesamtkomposition wie diejenige des «Landi-Bildes» noch nicht mit der jetzt angewendeten Akribie, und es fehlte an Distanz.<sup>68</sup>

Erni, der lange am Hungertuch genagt hatte und Künstler bleiben wollte, war auf ein Einkommen angewiesen.<sup>69</sup> Auch dafür hat er sein Talent eingesetzt. Und dies mit so grossem kommerziellen Erfolg, dass er es sogar schaffte, in seiner Heimatstadt ein eigenes Museum zu bauen, einzurichten und damit seine Ausstrahlung zu mehren. Nach seinen Angaben stand dahinter die Idee, seine Botschaften einem grösseren Publikum erreichbar zu machen. Der Standort des «Hans Erni-Hauses», später bezeichnenderweise «Hans Erni-Museum» genannt, innerhalb des «Verkehrshauses der Schweiz» in Luzern, wurde und wird oft als deplazierte Selbstinszenierung empfunden. Zur Wahl des Standortes mag beigetragen haben, dass dieses im Jahre 1959 eröffnete schweizerische Museum für Verkehr und Technik selbst als ein Monument des technischen Fortschrittes der Nachkriegszeit entstanden war. Insbesondere die auf einem eigenwilligen Seitenweg errungene und selbst finanzierte Dauerpräsenz in der Öffentlichkeit und Selbstmusealisierung Erniss ging manchen zu weit. Die Geschichte lehrt, dass bisher kein aus der Schweiz stammender



## XX. NATIONALE KUNSTAVSSTELLUNG LVZERN

GRAPHIK MALEREI BILDHAVEREI 3. AVG. - 14. SEPT.

94

Frühe Kombination von Linien-  
abstraktionen mit einer menschlichen  
Darstellung von 1942.  
Plakatdruck 128 x 91 cm

Künstler, dem vor oder nach seinem Tod ein ganzes Museum gewidmet wurde, ohne Kritik weggekommen ist.<sup>70</sup> Wie auf Seite 88 erwähnt, ist der Künstler auf die Idee eines eigenen Museums auch gekommen, weil er wegen des politischen Boykottes seine Bilder nicht verkaufen konnte.

### **Geschichte und Kunst – Wechselwirkungen**

Der junge, talentierte Hans Erni hat in den dreissiger Jahren zunächst als Künstler einen guten Start, eine grosse internationale Karriere zeichnet sich ab. Er trägt auch zu innovativen Ausstellungen bei. Dann schert er zu der Zeit aus dem Mainstream der Avantgarde aus, als diese in der Schweiz an Terrain gewinnt. Die Kritik beginnt, Erni bleibt auf seinem eigenen Weg. Er strebt Ende der vierziger Jahre einem ersten Höhepunkt seiner Karriere zu. Davon zeugen die in dichter Folge veranstalteten Gesamtausstellungen im Kunstmuseum Luzern 1944, im Kunstmuseum Winterthur 1945 und im Musée de l'Athénée in Genf 1948. Auch international sind Erfolge zu verzeichnen, im Jahre 1947 findet beispielsweise in Prag eine Ausstellung über das Gesamtwerk sowie 1949 eine Präsentation in Stockholm statt.<sup>71</sup> Zur Berücksichtigung seiner Werke an der für ihn wichtigen Biennale von Sao Paulo im Jahre 1951 ist es dann aus politischen Gründen nicht mehr gekommen (S. 119).

Der Erfolgsseite steht das folgende heutige Bild gegenüber: Erni ist in den Ausstellungs-

sälen der Schweizer Kunstmuseen fast nicht vertreten, in den Standardwerken zur Schweizer Kunst und Geschichte wird er kaum berücksichtigt. Es gibt zwar bereits Werkverzeichnisse über seine Plakate, Buchillustrationen und Lithographien, aber damit nur solche über die Bereiche der angewandten Kunst. Ausschliesslich die Bilder der «Periode françois grècque» und der «art non-figuratif 1933–1938» sind ediert.<sup>72</sup> Es entstanden bislang keine Dissertationen oder nennenswerte universitäre Facharbeiten über Erniss Werk wie sonst über so viele Schweizer Künstler des 20. Jahrhunderts.

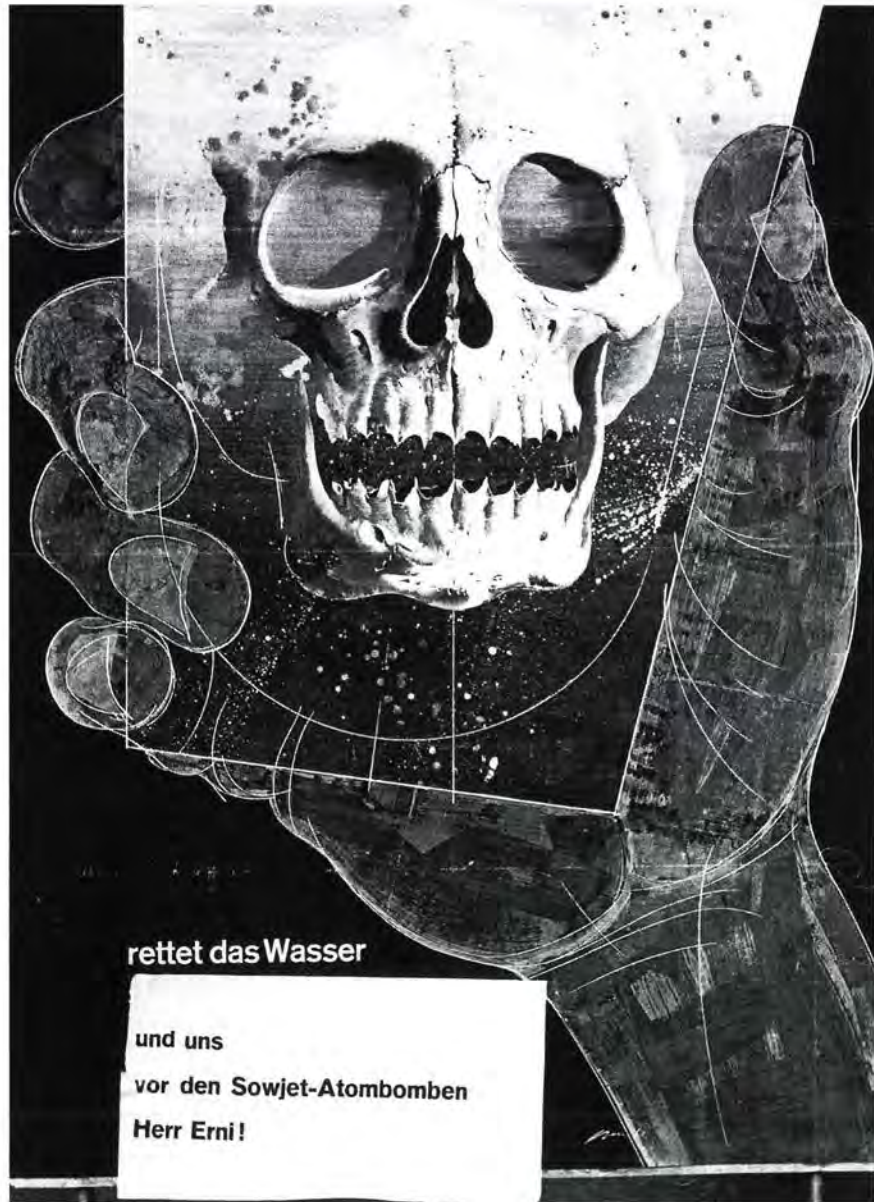
Wichtige Geschehnisse in der Zeit zwischen damals und der heutigen zwiespältigen Einschätzung wurden bereits genannt: Die den jungen Erni prägenden Ideale liessen ihn seine Kunst in den Dienst einer fortschrittlichen gesellschaftlichen Entwicklung stellen. Das Weltbild des sozialen Humanismus wurde zum grossen Rahmen, auch vor dem Hintergrund des immer gefährlicher werdenden Totalitarismus (Abb. 93). Die abstrakte Kunst wurde ihm zu eng.<sup>73</sup> Vom Ansatz ausgehend, dass die Aussage, nicht die Sprache der Kunst von primärer Bedeutung sei, wandte er sich einer Kunst eigener Prägung zu (Abb. 94). Zur Zeit des beginnenden kalten Krieges bewegten sich verschiedene Pole auseinander. Im Klima der Spaltung Europas und inneren Blockbildung war allgemein die Suche nach Universalem weniger gefragt. Zwischen Ost und West wurde das Trennende mehr betont als das Verbindende. Den sozial engagierten



Künstlern gestand man hier und dort nicht mehr die gleichen Freiräume wie früher zu, die Toleranz nahm in der Zeit, als neue Fronten aufgebaut wurden, generell ab.<sup>74</sup> Erni rückte nach dem Urteil der damaligen Zeit zu spät ab von der zunehmend politisierten marxistischen Bewegung.<sup>75</sup> Der Künstler nahm offensichtlich zu wenig dezidiert Stellung.<sup>76</sup> Empörung begann den Erfolgreichen zu treffen. Dieser «Tritt ins Wespennest» (S. 55) löste eine Entwicklung aus, die auf eine Tragödie hinauslaufen, ihn in einen vernichtenden Sog zwischen den Fronten zu ziehen drohte. Seine künstlerischen Illustrationen zugunsten eines guten Verhältnisses der Schweiz zur Sowjetunion gründen noch in der Endphase des Zweiten Weltkrieges; sein Plakat für die Gesellschaft Schweiz-Sowjetunion entstand zur Zeit des Kriegsendes (Abb. 70).<sup>77</sup> Ernis fortgesetzte Illustrationen in kommunistischen Blättern, seine kritischen Plakate und seine Hochschätzung als Künstler in Staaten wie Ungarn oder der Tschechoslowakei sowie seine Freundschaften mit prominenten Linken genügten aber zunehmend, ihn in der Zeit des kalten Krieges zur Zielscheibe werden zu lassen. Die auf Seite 119 geschilderte Behandlung durch den Bundesrat in den Jahren 1950/51 spricht für sich. Die Kritik verfolgte ihn je länger desto mehr auch in unpolitischen Bereichen. Sein Plakat «Rettet das Wasser» wurde noch in den sechziger Jahren manchenorts mit dem Slogan «und uns vor den Sowjet-Atombomben Herr Erni!» überklebt (Abb. 95).<sup>78</sup> Das widerfuhr einem Künst-

ler, der schon 1954 das Plakat «Atomkrieg Nein» gestaltet hatte. Dieser Sachverhalt zeigt, wie schwer es Hans Erni hatte und hat, die Kohärenz seines Denkens und Handelns glaubhaft zu kommunizieren.

Was macht üblicherweise ein in seinem eigenen Land ausgegrenzter, talentierter Künstler? Er wandert aus. Das war jedoch nicht der Weg Ernis. Im Innersten ist er seinen Äusserungen gemäss zeitlebens Patriot geblieben. Erni entschied sich um 1950 für eine «halbe Lösung». Um durchhalten zu können, bemühte er sich von der Schweiz aus vermehrt um Auslandaufträge. Dieser Mittelweg hatte die üblichen Konsequenzen eines Kompromisses. Er ermöglichte zwar das Überleben, hat aber das künstlerische Schaffen mitgeprägt. Durch die vornehmlich über einen amerikanischen Agenten besorgten Illustrationsaufträge kam seine der angewandten Kunst naheliegende Seite stärker zum Ausdruck (vgl. Abb. 43).<sup>79</sup> Als Erni dann in der Schweiz der sechziger Jahre wieder zunehmend Fuss fassen konnte, diente diese Ebene als Startkapital der zweiten Karriere. Damals begann man vor allem die graphisch-illustrative Seite seines Wirkens wahrzunehmen, und es setzte eine entsprechende Wechselwirkung ein. Ein auf Zuspruch angewiesener Künstler setzt oft dort sein Talent ein, wo er Resonanz findet, zumal dann, wenn ihm abseits des Mainstreams keine Künstlergruppierung Bestätigung und Reibungsfläche bietet. Auf diese Achillesferse zielte 1966 Konrad Farners Kritik mit Erfolg, nachdem er sich bitter enttäuscht fühlte und



**rettet das Wasser**

**und uns  
vor den Sowjet-Atombomben  
Herr Erni!**

95

Mit einer Anti-Erni-Parole überklebtes Gewässerschutz-Plakat von 1961 in Luzern.

(Nach Bühlmann 1997, 15)

offensichtlich geworden war, dass die ihm bisher behagende Seite des Künstlers, nämlich seine bewusste Stellung «inmitten der Öffentlichkeit und Diskussion» sich in eine andere Richtung geöffnet hatte. Viele andere folgten seither Farner, der seit dem Jahre 1968 wieder ernster genommen wird, und engten ihren Blick auf eben diese Ferse ein.

Das Gesagte läuft auf die schon angedeutete These hinaus, dass die vom Künstler als Vernichtungsstrategie empfundene Behandlung durch die Schweiz der Nachkriegszeit bei ihm eine folgenschwere Kettenreaktion eingeleitet hat, die in den weiteren Verlauf der zweiten Lebensphase ausstrahlte. Erni musste nach dem politisch bedingten Tauchgang in der Schweiz wieder von vorne beginnen und wollte wieder gefallen. Gewisse Ausstellungen der sechziger und siebziger Jahre haben ihm in der Schweiz zwar kurzfristig eine gewisse Anerkennung verschafft, Erni – im Rückblick betrachtet – vielleicht aber langfristig gesehen mehr geschadet als genutzt.<sup>30</sup> Er suchte nach Brücken, blieb in der Schweiz als Künstler aber weitgehend auf sich selbst angewiesen, zumal nur bestimmte Seiten seines Wirkens wahrgenommen wurden.

So wie aus Hans Ernis Leben drei Gruppen von Idealen herauszulesen sind, kann man in seiner Rezeptionsgeschichte auch drei gestaffelt beginnende «Kritikschichten» erkennen. Erstens den Vorwurf der vierziger Jahre des abtrünnigen Avantgarde-Künstlers, zweitens die Abstempelung als Staatsfeind in den fünfziger Jahren und drittens die Kritik

der sechziger Jahre des zu beliebigen Malers. Die Stilkritik entstand wie erwähnt auch vor dem Hintergrund des damals gültigen Avantgardismus, wodurch Fragen zu den Bildinhalten eher in den Hintergrund traten.

### **Achtung und Ächtung – Kunstgeschichten**

Seit dem Ende des kalten Krieges beginnt man zumal die politischen Seiten von damaligen Zeitgenossen differenzierter zu sehen. Seit Mauern gefallen sind, wächst die zeitliche Distanz zur Ereignisgeschichte der Nachkriegszeit, zu ihren Ängsten und Wunschvorstellungen, auch die zu einzelnen Biographien. Die Schwarzweissmalerei um Zwischentöne zu ergänzen, ist heute leichter als früher. Zeitbilder werden nicht automatisch zur geschichtlichen «Wahrheit», zumal Gegenwartswahrnehmungen immer wieder eine Tendenz zur Betonung des im Moment äusserlich Herausragenden eigen sein kann. Das Unspektakuläre, für eine Epoche als Ganzes aber oftmals Symptomatischere und Hintergründigere, wird von Zeitgenossen oft weniger bewusst und subtil registriert.

Neue Trends in der Kunstgeschichte könnten zudem gewisse Künstler des 20. Jahrhunderts in ein anderes Licht setzen. Der Kunstbetrieb wurde bekanntlich in der zweiten Jahrhunderthälfte länger vom Neuigkeitswert der Ausdrucksformen mitbestimmt. Solche Qualitätskriterien führten zu einem wertenden «Oben» und «Unten», es entstan-

## Hans Erni als Seismograph

Konrad Farner kannte Hans Erni gut. Manche seiner Analysen aus den vierziger Jahren behielten ihre Gültigkeit. Damals schrieb Farner schon:<sup>81</sup> «Man ist erstaunt ob der Verschiedenartigkeit der Darstellungsweise, man ist verwirrt ob der Sprunghaftigkeit in der Themenwahl – man sucht nach dem Faden, der das Ganze durchläuft, nach dem Sinn, der allem zugrundeliegt.» Darauf folgt eine Kernaussage: «Es ist das eigentliche Charakteristikum Erniss, dass er, inmitten der Wirrniss der Zeit stehend, wie ein Seismograph alle Erschütterungen, die den Menschen und die Welt durchlaufen, aufnimmt und aufzeichnet. Dies ist auch der Grund dessen, dass Erniss Œuvre Diskussion entfacht, Pro und Kontra heraufbeschwört und Gegner und Freunde auf den Plan ruft. Kaum ein anderer Künstler der gegenwärtigen Schweiz steht so inmitten der Auseinandersetzung – einer Auseinandersetzung, die zudem die Grenzen des rein Künstlerischen immer wieder durchbricht und das Gesellschaftliche als Ganzes berührt. Alle wesentlichen Bilder von Erni sind Aufzeichnungen gesellschaftlicher Art; es sind Tagebuchblätter, die das Individuum in ausserordentlichem Masse mit der Zeitströmung verbindet.» Der Künstler hat sich selbst in diese Richtung geäussert: Er will Symptome seiner Gegenwart einfangen, die er jeweils als Durchgangssituation versteht (S. 97/98): «Meine Kunst ist die Quintessenz von all dem, was die Umwelt mir antut» (S. 93).<sup>82</sup>

den zeitgebundene Klassifikationen, unausgesprochen eine Art A- und B-Kunst. Die reinen Kunstmuseen konzentrierten sich auf die A-Kunst und hüteten sich vor dem «Abstieg» in die inhaltlich (scheinbar oder wirklich) zu leicht deutbaren Bereiche der B-Kunst. Solche Grenzen werden jetzt zunehmend aufgeweicht, nachdem in anderen Künsten der Kanon schon länger weniger ausschliesslich

definiert war. Dazu gehören neben der Musik besonders die Architektur, der Film und die Literatur. Hier war und ist sich die Kritik weniger sicher, was wirkliche Kunst ist und was nicht, Auf- und Abstiege sind für Komponisten, Dirigenten, Architekten, Regisseure und Autoren eher möglich als für bildende Künstler.

Ein Spiegel der exklusiven Sicht von «Kunst» in der Malerei war die lange gängige, trockene Bildpräsentation in den meisten schweizerischen Kunsthäusern mit knappen Anschriften, die sich in der Regel auf die Namen der Künstler und der Werke sowie die Entstehungsjahre beschränkten. Die Sparte der Ikonographie, welche die Bildinhalte systematisch zu behandeln begann, fand im fortgeschrittenen 20. Jahrhundert nur langsam eine breitere Berücksichtigung im Ausstellungssektor. Allmählich lassen aber auch Kunstmuseen dichtere und buntere Präsentationsformen, didaktische Kojen, erklärende Blätter und thematisch ausgerichtete Sonderausstellungen zu. Grenzen zwischen «lehrer» und «sprechender» Kunst werden allmählich aufgeweicht.

Die Gründe, welche dazu geführt haben, dass Hans Erniss «müheles aufschlüsselbare Allegorien» bislang nicht in Dauerausstellungen von grossen Schweizer Kunstmuseen aufgenommen wurden, sind sicherlich vielschichtig und bleiben noch genauer zu ergründen.<sup>83</sup> Gerade deshalb erscheint aber das geringe Interesse an Erniss malerischem Werk durch die Kunstwissenschaft kaum ver-

ständig. Die meisten Bilder lagern – bisher von Dritten weitgehend ungesichtet – in seinem Werkraum.<sup>84</sup> Bevor die Bestände seines Archivs ausgewertet sind, ist mit einem abschliessenden Urteil über den Stellenwert seiner Kunst, auch seiner zweiten Schaffensperiode, vorsichtigerweise zuzuwarten. Es bleibt noch zu untersuchen, ob, unter der Oberfläche seiner bekannten Werkgruppen, mehr aufschlussreiche Bilder zu finden sind, als man bis anhin annahm. Dieses Buch versucht zu einer systematischeren Sichtung und Aufarbeitung des Œuvres von Hans Erni anzuregen, und dies gerade vor dem Hintergrund der polarisierenden Wirkung Ernīs. Oft ist eine solche Schwarzweissmalerei Ausdruck mangelnder Differenzierung und gelassener Distanz; in der Kunstwissenschaft weiss man allgemein um Unterschiede zwischen Früh- und Spätwerken von Künstlern.

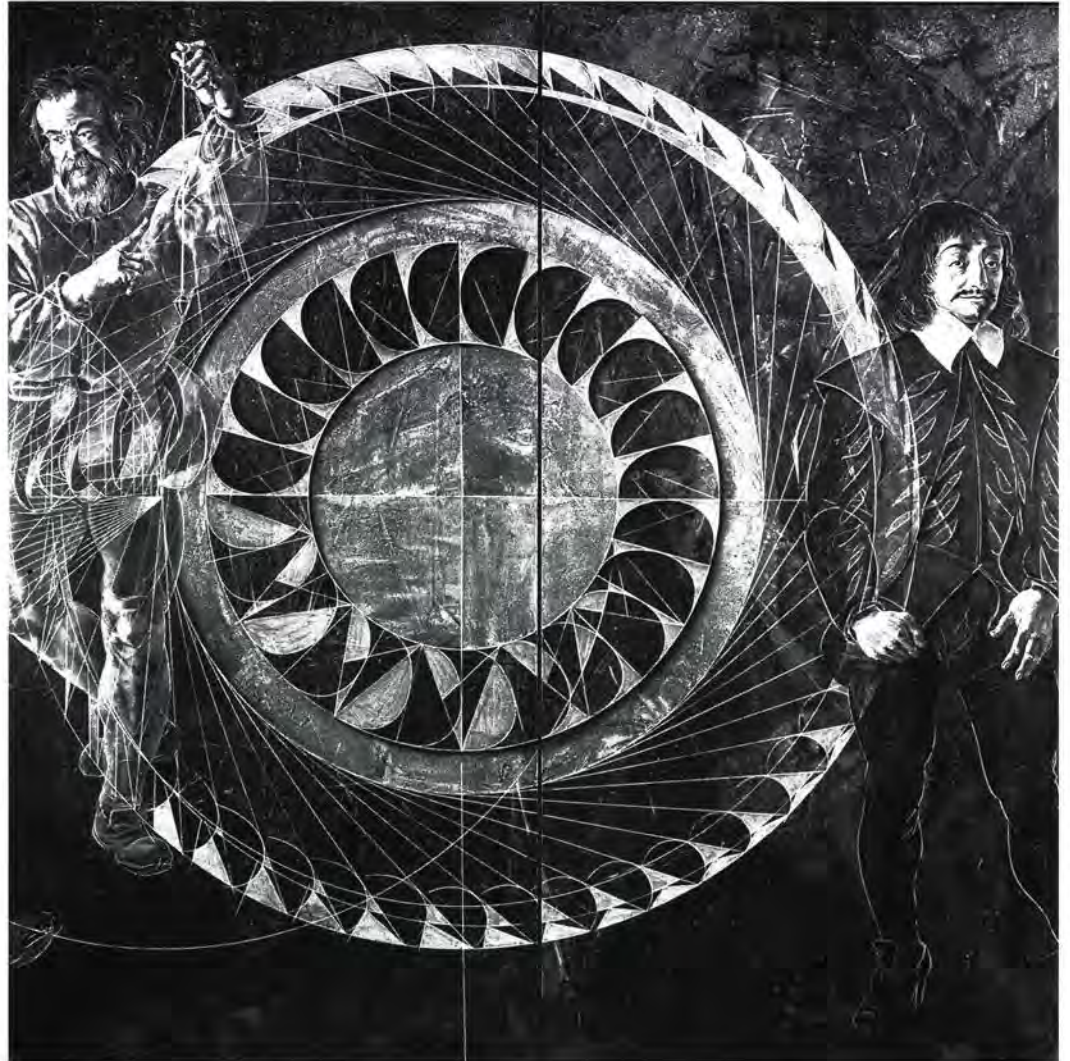
Die Diskussionen über Erni blieben meinem Empfinden nach zu sehr auf der Ebene des künstlerischen Ausdrucks stehen, vor allem bei der nach Ansicht der Kunstkritik zunehmend unzeitgemäss erscheinenden, formelhaft wirkenden künstlerischen Sprache.<sup>85</sup> Wie es dazu kommen konnte, wurde mit der hier aufgestellten Erklärung der politisch bedingten Abdrängung und anschliessenden Kettenwirkung aufzuzeigen versucht.<sup>86</sup> Meiner Meinung nach begann die künstlerische Abqualifizierung Ernīs seit den sechziger Jahren nicht völlig unabhängig von der vorangehenden politischen Kritik an seiner Person. Hier mangelt es bis heute an gelassener Di-

stanz und damit an differenzierten Sichtweisen. Deshalb die Anschlussfrage: Fehlen tiefere Inhalte in den späteren Werken Ernīs wirklich zunehmend und beruht die bis heute anhaltende Breitenwirkung seines Œuvres vor allem auf der Ebene der Effekte? Immerhin hat der Künstler mit seinem Frühwerk gezeigt, was er alles in seine Werke «einzuwickeln» vermag. Aus der kulturgeschichtlichen Perspektive scheint eine Überprüfung des Œuvres von Hans Erni im inhaltlichen Bereich angebracht. Solche und andere Ansätze, etwa in Arbeiten von Jean-Christophe Ammann, Ernst Scheidegger und jüngst von Stanislaus von Moos, zeigen erfolgversprechende Wege auf.<sup>87</sup>

In eine ähnliche Richtung zielt die zweite These: Hans Erni hat mit seinen Bildern immer wieder nahe am Puls der Zeit gearbeitet. Unter der von vielen als unzeitgemäss oder trivial bewerteten «künstlerischen Oberfläche» ist bei Hans Erni die Auseinandersetzung mit zeittypischen Symptomen der Gesellschaft der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auszumachen, die seismographisch erfasst und malerisch umgesetzt werden.<sup>88</sup> Die ikonographische Gesamtanalyse seines umfangreichen Spätwerks und damit auch des Bildzyklus '«panta rhei» im Auditorium seines Museums (vgl. S. 90/91 und Abb. 96)<sup>89</sup> oder die des Wandbildes «Fluss der Entwicklung» von 1991 ist unter solchen Gesichtspunkten noch zu leisten.<sup>90</sup>

Zur untersuchenswerten Spiegelung von gesellschaftlichen Phänomenen der zweiten

Ausschnitt aus dem Wandbild «pantarei» von 1979 im Hans Erni-Museum in Luzern mit Galileo Galilei (1564–1642), seiner Turbinendarstellung und René Descartes (1596–1650), den Mitbegründern der neuzeitlichen Wissenschaften. Tempera auf Holztafeln von je 250 x 125 cm



Hälfte des 20. Jahrhunderts gehört bei Hans Erni die Integration von Technik und Wissenschaft, seine Auseinandersetzung mit der Natur und von hier ausgehend sein früher Brückenschlag zum Bereich der Ökologie. Zur Thematisierung von Grundströmungen seiner Zeit zählen die Abbildungen von Vernetzungen in einer stetig auseinanderstrebenden Welt, an deren Gelingen der Künstler durchaus auch Zweifel anmeldet (S. 82). Allegorische Figuren schweben zuweilen hoch über surrealen Gründen, die darüber geworfenen Fangnetze bleiben weitmaschig. Gerade darin kann aus der heutigen Sicht auch ein Spiegel der von Erni erlebten rasanten Entwicklungen gesehen werden. Nach der Erschütterung der Welt des 20. Jahrhunderts durch zwei Weltkriege folgte seit den fünfziger Jahren der Aufbruch auf auseinanderstrebenden Gleisen, entstanden verschiedene Paradigmen, die Welt wurde unterschiedlich erfahren und aufgezeichnet. Das existenztragende Wissen erodierte und erodiert in Europa weiter. Religionen verlieren zunehmend an Einfluss, die Wissenschaften gewinnen zwar an Terrain, können aber keinen vollen Ersatz bieten. Menschen verlieren ihren «Boden» und suchen sich neu zu verankern.

Wie werden solche allgemeinen Phänomene des 20. Jahrhunderts bis hin zu Phänomenen der wechselvollen Landesgeschichte der Schweiz zur Zeit des 20. Jahrhunderts in der Kunst und angewandten Kunst abgebildet? Bevor gültige Antworten gegeben werden können, ist noch viel Einzelarbeit zu leisten. Eine

Grundlage für die Untersuchung solcher Fragen stellt unter anderem das Wissen um die Positionen der Künstler dar, die oft nicht erklären können und meist nicht wollen, was sie genau beabsichtigten, aber sagen können, wo und wie sie sich sahen und sehen. Deshalb habe ich die sich mir bietende Gelegenheit ergriffen, mit dem Zeitzeugen Hans Erni darüber Gespräche führen und mit einem ersten Kommentar dazu zum Prozess der Geschichtsbildung beizutragen. Vieles ist noch zu tun und unklar, eines aber ist meiner Überzeugung nach klar: Ernīs Werk ist vor dem wechselvollen politischen und kulturhistorischen Hintergrund seiner Zeit zu verstehen; hier befinden wir uns erst im Stadium der Geschichten, noch nicht der Geschichte.<sup>91</sup>



97  
«Hans Erni», Bronzebüste von Rolf  
Brem, 1990/91.



# Anhang

## Anmerkungen zum Nachwort

- 1 Generell ist eine Tendenz festzustellen, dass Menschen die von ihnen selbst erlebte Vergangenheit idealisieren, gewisse Begebenheiten akzentuieren, andere ausblenden und Geschichte demzufolge persönlich gefärbt wiedergeben. Zuweilen werden gewisse Jahreszahlen und Abfolgen durcheinandergebracht. Bei Hans Erni fiel auf, dass er auf die Frage, wie die Zeit der politischen Verfolgung ihn geprägt habe, zunächst sehr milde reagierte (S. 47/48). Erst auf insistierendes Fragen hin und nach einer gewissen Gesprächszeit wurde jeweils auch eine andere Haltung spürbar; er schwankt in seinen Reaktionen bezüglich der Zeit seiner politischen Diffamierung zwischen einer – wohl auch auf einer längeren Verdrängung beruhenden – versöhnlichen Grundhaltung und wieder hochkommender Betroffenheit hin und her. – Nachdem ich ihm kurz vor Beginn der Drucklegung dieses Buches den Text dieses Nachwortes vorgelegt hatte, war seine erste Reaktion darauf: Man solle in die Zukunft schauen, nicht in die Vergangenheit! Nach längeren Gesprächen über den Abbildungsteil kam er von sich aus mit dem Vorschlag auf den Text zurück, da und dort müsste man Sachverhalte eigentlich schärfer formulieren, zumal ihm wirklich grosses Unrecht widerfahren sei. Manches würde ihm erst jetzt im fortgeschrittenen Alter wieder bewusster, nachdem er lange Zeit versucht habe, durch intensives Arbeiten «alles zu überbrücken».
- 2 Auf diese Bereiche wurde bei der Befragung besonderes Gewicht gelegt und nicht auf Vollständigkeit abgezielt. So fehlen etwa Fragen und Antworten zu Erniss ausgedehnten Reisen, welche sein Werk ebenfalls mitgeprägt haben. Vgl. dazu Ammann/Erni 1976, Faszikel «Ethnographie», sowie beispielsweise das von Jean Gabus 1982 herausgegebene Werk «Sahara» mit zahlreichen während der Expedition ausgeführten Zeichnungen von Hans Erni.
- 3 So lautet der Titel des letzten Erni-Buches: Bühlmann 1997.
- 4 Vgl. Albrecht 1998.
- 5 Nach meiner Erfahrung ist die Kritik in Luzern am schärfsten und nimmt mit wachsender geografischer Distanz von Erniss Heimatstadt deutlich ab.
- 6 In seinem Manifest nach der Niederschlagung des Ungarn-Aufstandes durch die Sowjetunion. Vgl. Bühlmann 1997, 33.
- 7 *Ars Helvetica* XII, 44.
- 8 Hans Erni war Ende der vierziger Jahre grösseren Kreisen insbesondere durch seine Plakate für das Frauenstimmrecht 1946 (vgl. Abb. 73) und für die AHV 1947 als sozial engagierter Künstler bekannt geworden. Daneben lieferte er immer wieder Illustrationen an sozial und politisch engagierte Zeitschriften. So etwa 1945 an die in der Schweiz erscheinende Flüchtlingszeitschrift «Über die Grenzen». Der Dreissigjährige bekam auch Aufträge von offiziellen Stellen, wie etwa von den PTT für die Sondermarke «Pro Aero 1949».
- 9 Im gleichen und darauffolgenden Jahr wurden einschneidende Staatsschutzbestimmungen erlassen, welche die Grundlage für die Fichierung von Verdächtigungen bildeten. Vgl. Bretscher-Spindler wie Anm. 27, 213ff.
- 10 Brief vom 4. Oktober 1941 der Schweizerischen Nationalbank an Hans Erni. Nach den damaligen Wettbewerbsunterlagen gehörten neben den Vertretern der Nationalbank folgende Personen zur Beurteilungs-«Fachkommission»: der Kunstmaler A(ugusto) Giacometti, Präsident der eidg. Kommission, Dr. H. Kienzle; Direktor der Kunstgewerbeschule in Basel, Präsident der eidg. Kommission für angewandte Kunst, Basel; Prof. Dr. C. von Mandach, Direktor des Kunstmuseums in Bern, Präsident der eidg. Kommission der Gottfried Keller-Stiftung, Bern; Du Pasquier, Sekretär des eidg. Departementes des Innern, Bern; Dr. E. Laur jr., Präsident der Schweizerischen Trachtenvereinigung, Zürich.
- 11 Nach de Rivaz hatte Hans Erni zunächst nur den Auftrag, drei von vier Banknoten zu gestalten (ohne 100-Franken-Note); de Rivaz 1997, 148. Vgl. auch S. von Moos, Hans Erni, der Strom und die Schweiz, in: D. Gugerli, Allmächtige Zauberin unserer Zeit (Zürich 1994) 209ff.
- 12 De Rivaz 1997, 146ff.
- 13 De Rivaz 1997, 149.
- 14 De Rivaz 1997.
- 15 De Rivaz vermischt vermutlich kriegsbedingte mit anderen Argumentationen.
- 16 Gemäss Auskünften der Nationalbank können die diesbezüglichen Akten in Bern und Zürich eingesehen werden.
- 17 Laut S. 37 hatte daran Ernst Laur gewichtigen Anteil. Dieser war von 1936 bis 1947 Bankrat als ständiger Delegierter des Schweizerischen Bauernverbandes. Dessens Sohn (Ernst jr.) war Mitglied der Banknotenjury.
- 18 De Rivaz 1997, 150.
- 19 Nach de Rivaz 1997.
- 20 Nach de Rivaz 1997, 149. Allmählich tauchen Hinweise auf, die vermuten lassen, dass die Nationalbank hinter den Kulissen schon etwas vor 1949 auf Distanz zu Hans Erni gegangen war. Nach freundlichen Auskünften von W. Gorgé von der Schweizerischen Nationalbank in Bern vom Februar 1998 sprach man spätestens von 1947 an von «Reservenoten». Dieser Hinweis ist schlecht in Einklang zu bringen mit der von de Rivaz erwähnten, formellen Beauftragung Erniss noch im Jahre 1947 zur Gestaltung der neuen Fünfhundertfrankennote. Hingegen passt dazu der Umstand, dass 1948 eine neue Hunderternote als Wettbewerb ausgeschrieben wurde und hier Hans Erni schon nicht mehr im Spiel war. Die Affäre als ganzes harrt einer genaueren Untersuchung, die auch abklären müsste, welche Zusammenhänge zwischen den pazifistischen Aktivitäten Erniss in den ersten Nachkriegsjahren, der wachsenden Zurückhaltung der Nationalbank und der parlamentarischen Anfrage bestehen könnten. Wusste man 1949 in parla-

- mentarischen Kreisen schon von einem beginnenden Rückzieher der Nationalbank?
- 21 Vgl. A. Furger, *Das Bild der Seele* (Zürich 1997) 166f. Die Ausgestossenen wurden zu einer Art «lebendigen Toten».
- 22 In der bundesrätlichen Antwort fällt die Betonung auf «seit 1949» auf.
- 23 Vgl. den Katalog des Schweizerischen Landesmuseums «Sonderfall – Die Schweiz zwischen Réduit und Europa» hg. von W. Leingruber und C. Christen (Zürich 1992) 252f. Auch der Prozess im Jahre 1953 gegen Rudolf Roessler und Xaver Schnieper verlief ähnlich: Der Berg hat eine Maus geboren (vgl. NZZ Nr. 65 vom 19. 3. 1998).
- 24 Paul Klee, der in der Schweiz aufgewachsen war und danach in Deutschland lebte, verpasste nach seiner Flucht aus dem nationalsozialistischen Deutschland in die Schweiz vor seinem Tod die Einbürgerung knapp; auch dieses Kapitel ist kein Ruhmesblatt für die Schweiz.
- 25 Nach Cäsar Menz, *Die Teilnahme der Schweiz an der Biennale von Venedig 1920-1960*, in: *Zeitschrift für Archäologie und Kunstgeschichte* 43, 1986, 411–416, bes. Anm. 15 (Brief an die brasilianische Gesandtschaft in Bern vom 30. April 1951).
- 26 Nach freundlicher Mitteilung von Cäsar Menz, Genf, gelang Max Bill dank der Berücksichtigung seiner Werke in Sao Paulo ein bedeutender Erfolg.
- 27 Im Grundlagenwerk über den kalten Krieg in der Schweiz fehlen die Banknotenaﬀäre und Hans Erni: Katharina Bretscher-Spindler, *Vom heissen zum Kalten Krieg* (Zürich 1997). Vgl. Anm. 31.
- 28 Seine Wandbilder am Ethnographischen Museum Neuenburg (1954) und für die Weltgesundheitsorganisation in Brüssel (1958), danach in Genf, fallen in diese Zeit.
- 29 Aufstieg und Niedergang der Arbeiter-Kultur sind in der Schweiz kaum untersucht; hier ist weitere Arbeit zu leisten.
- 30 Kreis 1997, 226.
- 31 Die alte Sicht über Hans Erni aus der Zeit des kalten Krieges hält bis heute an. Als ein Beispiel von vielen mag die Berichterstattung über eine Ende März 1998 in Langenthal eröffnete Ausstellung über Schweizer Banknoten genügen. In «Bund 5» vom 1. 4. 1998, einer Beilage von verschiedenen zentralschweizerischen Zeitungen, werden Erni als «Mitglied der Kommunistischen Partei» und seine Banknoten gemäss de Rivaz als «Reservenoten» bezeichnet.
- 32 Vgl. Bühlmann 1997, 35.
- 33 Lüthy/Heusser 1983, 43.
- 34 Das in der Tradition von Ernīs abstrakten Kompositionen stehende Plakat von Abb. 89 (vgl. Lutz 1982, Nrn. 76 und 78) wurde von der Direktion der Landesausstellung 1939 nicht akzeptiert.
- 35 Vgl. Lutz 1982, 33 mit Abb. 22–26.
- 36 Giroud 1993, Nr. 8 und 10.
- 37 Vgl. de Rivaz 1997, 168 mit Lutz 1982, Nrn. 88 und 93–95.
- 38 Lüthy/Heusser 1983, 74.
- 39 Hinweis von Hans-Jörg Heusser.
- 40 Vgl. Lüthy/Heusser 1983, 39/77.
- 41 *Tendenzen* 1966, Nr. 37, 12.
- 42 In *Thiessing* 1948, 25.
- 43 Ebenda S. 23.
- 44 Der langjährige Freund und Weggefährte Ernīs Alfred A. Häsler geht in seinem Buch über Hans Erni von 1987 (S. 19f.) darauf mit einem lesenswerten Kommentar ein, in dem unter anderem vom Abbau der eigenen Aggressionen der Kritiker «Auf Kosten des Opfers» die Rede ist, sowie: «Wo das Kunstwerk des dunklen Sinnes» entbehrt und also der klugen Interpretation durch die Sachverständigen nur in Grenzen bedarf, ist der schwerwiegende Vorwurf der Anbiederung rasch zur Hand.»
- 45 Eintrag vom 15. 7. 1960. In diesem Zusammenhang wird vom polizeilichen Gewährsmann in dem Sinne Bericht erstattet, dass Erni 1956 aus der Partei der Arbeit formell ausgetreten sei.
- 46 *National-Zeitung* Nr. 448 vom 28. 9. 1966.
- 47 *Tages Anzeiger* vom 16. 8. 1969.
- 48 *National-Zeitung* Nr. 320 vom 15. August 1972.
- 49 Lüthy/Heusser 1983, 77.
- 50 Die in den letzten Jahren vom Seminar für Kunstgeschichte der Universität Zürich, vor allem von Jochen Hesse, durchgeführte Analyse des «Landi-Bildes» zeigt, dass dessen ikonographische Aufschlüsselung nicht mühelos zu leisten ist.
- 51 Trivial heisst hier das qualifizierende Schlüsselwort. Es bedeutet wörtlich «jedermann zugänglich» und steht laut Duden für «künstlerisch recht unbedeutend».
- 52 Lüthy/Heusser 1983, 63.
- 53 Da passte das «permanente Antikisieren» nicht mehr und konnte als «bourgeoise, konservative Haltung für einen überlebten Humanismus» bezeichnet werden; Monteil wie Anm. 48.
- 54 Pauschalkritik an Erni gehört meiner Erfahrung nach besonders bei neu auf die «richtige Kunst» Gekommenen zum guten Ton.
- 55 Der referierten Fachmeinung der Nachkriegszeit ist – wie so oft in der Geschichte – eine elitäre Tendenz zur bewertenden Abgrenzung eigen. Eliten neigen bekanntlich dazu, sich durch bestimmte Kriterien von der Nichtelite abzusetzen und sich auf diesem Weg überhaupt zu definieren. Solche Abgrenzungskriterien durchlaufen mit der Zeit bestimmte Konjunkturen. Das damit verbundene Auf und Ab kann Künstlerinnen und Künstler im Laufe der Jahrzehnte und Jahrhunderte, den sich wandelnden Wertemustern der jeweiligen Gegenwart gemäss und ihren entsprechenden Selbstbildern, recht unterschiedlich einstufen.
- 56 Interessant wäre zunächst eine Umfrage unter den Exponenten der Kunstkritik über ihren Kunstbegriff und die Funktion der Kunst. Soll sie anregen, aufklären, in Frage stellen, erfreuen usw.?
- 57 Dabei kam Erni wohl die ihm eigene zähe Kraft zustatten, die ihn die Zeit der politischen Verfolgung überstehen liess, angereichert durch eine gewisse Erfahrung, wie man mit Ausgegrenztwerden umgehen kann.

- 58 Die jüngsten grösseren Ausstellungen über Hans Erni in der Schweiz wurden bezeichnenderweise von privaten Stiftungen organisiert (Seedamm-Kulturzentrum in Pfäffikon und Fondation Gianadda in Martigny).
- 59 Beispielsweise in der deutschen «Brockhaus Enzyklopädie» von 1988 oder im französischen «Grand Larousse» von 1991.
- 60 Vgl. «Hit&Run!» Plakate der achtziger und neunziger Jahre aus den USA, Plakatraum des Museums für Gestaltung, Zürich, 1997.
- 61 Erni als eine Art Vorbote der eklektizistischen Computer-Kompositionen? Die Zeit scheint allmählich gekommen, dass sich Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker gelegentlich auch solcher Fragen annehmen. In diesbezüglichen Analysen wäre Erniss Werk in einem breiteren Umfeld zu untersuchen und mit den Werken anderer Künstler seiner Zeit zu vergleichen, in denen ähnliche Tendenzen auszumachen sind. Beispielsweise bei M. C. Escher, der Erni übrigens nachweislich beeinflusst hat, etwa seine Umschläge zu den bibliophilen Werken aus dem Jahre 1949. Hans Erni hat diese Beeinflussung mündlich bestätigt.
- 62 In Schulwandbilder der Schweiz (vgl. S. 156) 23.
- 63 In Thiessing 1948, 23.
- 64 R. Sheldrake, T. McKenna, R. Abraham, Denken am Rande des Undenkbaren (Bern und München 1992) 215.
- 65 Offenbar hat sich Erni, nachdem eine Zuordnung zu bestimmten Kreisen für ihn so verheerende Folgen nach sich gezogen hatte, in der Nachkriegszeit – bewusst oder unbewusst – davor gehütet, sich neuerlich bestimmten Lagern zurechnen zu lassen. Was verblieb, war die Annäherung an starke Einzelpersönlichkeiten. Als der Künstler in den späten fünfziger und in den sechziger Jahren vermehrt Beziehungen auch zu bürgerlich orientierten Persönlichkeiten bis hin zu hohen Militärs zu pflegen begann, wurde dies je länger desto mehr als Frontenwechsel gewertet.
- 66 In Thiessing 1948, 25.
- 67 Wenn auch Picasso bei seinem Bild «Guernica» ähnlich vorgegangen war.
- 68 Vgl. die Analyse von J. Hesse im Katalog «Erfindung der Schweiz» des Schweizerischen Landesmuseums (Zürich 1997).
- 69 In den vierziger Jahren ging Doris Erni nach ihrer eigenen Aussage mit einer Mappe in Paris, ihrem zweiten Domizil, von Galerie zu Galerie «hausieren», um Zeichnungen und Lithographien ihres Mannes anzubieten, in Kommission zu geben und einige Zeit später nach dem Geld zu fragen. Derweil hütete die Mutter der ersten, an einem Unfall verstorbenen Frau die kleinen Kinder.
- 70 Vgl. etwa die jüngste Kritik am Tinguely-Museum in Basel. Aus dem Ausland stammende Künstler haben es in der Schweiz leichter (Bsp. Kirchner-Museum in Davos).
- 71 Erni steht im Jahre 1953 zusammen mit Jean Cocteau, Gino Severini und Ernst W. Nay im Mittelpunkt des Filmes «Une mélodie – quatre peintres».
- 72 Lutz 1982 und von Moos, François grèque 1930–33, Ausstellungskatalog Hans Erni-Museum (Luzern 1981).
- 73 Lutz 1982, 33.
- 74 Der Ansatz des sozialen Humanismus wurde damals von kommunistischen Exponenten, zu denen auch Konrad Farnet gehörte, zunehmend für die politische Arbeit instrumentalisiert. Linke Freunde suchten Erni stärker in die künstlerische Richtung des sozialistischen Realismus zu ziehen. Er selbst hat sich gemäss seinen Äusserungen jedoch nie in diesem Lager gesehen. Dazu liest man: «Den Schritt zur Kunst des Sozialistischen Realismus vollzieht Erni nicht.» (Lutz 1982, 36).
- 75 Vgl. Erniss Erklärung von 1956 S. 122.
- 76 Im Film von Ernst Scheidegger aus dem Jahre 1984 ist eine Sequenz enthalten, in der Erni 1967 gegenüber Roy Oppenheim vom Schweizer Fernsehen zu seiner politischen Einstellung zwar differenziert, aber nicht leicht verständlich Stellung nahm.
- 77 Vgl. Bühlmann 1997, 28ff.
- 78 Vgl. Bühlmann 1997, 14f.
- 79 1958 übernahm Hans Erni die Illustration der zehn Bände umfassenden Enzyklopädie von «The MacDonald Illustrated Library», die zwischen 1958 und 1964 in London und New York herauskam.
- 80 Hat die eben erst durchlittene Zeit als Staatsfeind mit dazu geführt, dass er im Rahmen seiner beginnenden zweiten Karriere auf Anregung eines hohen Militärs seine Zeit in eine Pferdeausstellung investierte, statt in Zusammenarbeit mit führenden Intellektuellen an weiteren grossen Würfeln vom Rang des «Landi-Bildes» anzusetzen?
- 81 Aus Thiessing 1948, 23.
- 82 Im gesprochenen Wort hiess es «...Meine Kunst ist die Quintessenz von all dem, wie die Umwelt auf mich einwirkt».
- 83 Dazu gehörte auch lange Zeit sein «Landi-Bild». Als um 1989 der bisherige Eigentümer, die Schweizerischen Bundesbahnen, die Paneele in einem Lager vorfand und dafür einen Abnehmer suchte, fand sich kein Kunstmuseum zur Übernahme bereit. Schliesslich dachte man gar an ein Verscherbeln der einzelnen Tafeln an Meistbietende. Dieses Vorgehen wäre der Zerstörung des Werkes gleichgekommen und war mit ein Grund für die Übernahme durch das Schweizerische Landesmuseum gemäss seinem Grundauftrag, das nationale Patrimonium zu erhalten. – Als vor wenigen Jahren das Seminar für Kunstgeschichte der Universität Zürich Sponsoren für eine Ausstellung über dieses «Landi-Bild» suchte, blieben diese Bemühungen erfolglos; das Projekt konnte nicht realisiert werden. In gewissen Wirtschaftskreisen wird offenbar das Engagement des Künstlers für die Erhaltung der Umwelt noch negativ bewertet.
- 84 Zumal in seinem Museum oft nur eine aus einer bestimmten Optik ausgelesene Auswahl zu sehen ist.

- 85 Hier fühlt sich Erni selbst am wenigsten verstanden. Wohl aus diesem Grund betont er so sehr, dass die Form der Kunst letztlich unerheblich sei.
- 86 Das Verdikt des Bundesrates und die anschliessenden Diffamierungen während der fünfziger Jahre hinterlassen Spuren. Erni findet als Künstler einen Weg des Überlebens, wenn ihm auch die geistigen Mentoren abhanden gekommen sind.
- 87 Buch Ammann/Erni 1976. Film von Ernst Scheidegger über Hans Erni von 1984. Aufsatz von Stanislaus von Moos «Hans Erni and the Streamline Decade» in *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 19, 1993, 120–149. Im zur Zeit durch das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft vorbereiteten Schweizer Künstler-Lexikon wird Erni von Juerg Albrecht differenziert beschrieben werden.
- 88 Dabei findet immer wieder ein «Rückzug» ins Private statt, Erni malt auch für das private Heim.
- 89 Vollständig reproduziert in Bühlmann 1997, 97ff.
- 90 Erstmals präsentiert an der nationalen Forschungsausstellung Heureka 1991 in Zürich. Dazu kommen zahlreiche weitere Wandbilder und (teilweise nicht ausgeführte) Entwürfe, in denen insbesondere Brücken von den Geistes- zu den Naturwissenschaften geschlagen werden.
- 91 Hans Erni ist ein Zeitgenosse, der sich vom Lauf der Schweizer Geschichte des 20. Jahrhunderts nicht hat beiseite schieben lassen. Viele andere hatten dazu

nicht die innere Kraft und sind links liegen gelassen worden. Das Eingehen auf das Leben Hans Ernīs regt dazu an, anderen Schicksalen von Künstlerinnen und Künstlern im Rahmen der Geschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts eingehender nachzuspüren.

## Daten zu Leben und Werk

Die im Text ausführlicher behandelte Zeit der vierziger und fünfziger Jahre ist hier differenzierter behandelt als die übrigen Jahrzehnte. Ein ausführlicher Lebenslauf findet sich bei Matheson 1996 im Anhang.

1909

Geboren am 21. Februar in Luzern.

1924-1927

Lehren als Vermessungstechniker und Bauzeichner.

1927-28

Kunstgewerbeschule Luzern.

1928/29

Erste Reise nach Paris. Académie Julian, Wettbewerbspreis.

1929

Erstes Plakat «Jugendherbergen – Wandern».

1929/30

Reise nach Berlin, Vereinigte Staatsschule für freie und angewandte Kunst.

Aufenthalte in Paris. Einflüsse von Picasso und Braque. Pseudonym «françois grèque».

Beitritt zur Gruppe «Abstraction-Création» in Paris.

1933

Beginn der abstrakten Phase.

1935

Erster Preis für den Freskoentwurf im Bahnhof Luzern «Die drei Luzerner Grazien».

Ausstellung «these antithese synthese» im Kunstmuseum Luzern.

1936

Erste Reise nach London.

Triennale in Mailand mit Wandbild im Lesesaal. Zusammenarbeit mit Max Bill.

1937

Mitbegründer der Schweizer Künstlergruppe «Allianz» in Zürich.

1938

Beginn der engen Kontakte mit Konrad Farner.

1939

Abkehr von der reinen Abstraktion.

«Landi-Bild»: «Die Schweiz, das Ferienland der Völker» für die Landesausstellung in Zürich.

Militärdienst.

1940

Schulwandbild Verkehrsflugzeug.

Erste «Lineamente» in einzelnen Werken.

1941

Hans Erni beginnt auf dem figurativen Weg «seinen» Stil zu finden.

Paul Budry widmet ihm das vierte Heft von «Formes et couleurs» (zweites Spezialheft 1944).

Erstes bibliophiles Werk: «Das Gastmahl» von Platon.

Beginn des etappierten Auftrages der Schweizerischen Nationalbank zur Gestaltung von neuen Banknoten.

1942

Mitunterzeichner einer Eingabe an den Bundesrat zur Bekämpfung der nationalsozialistischen fünften Kolonne.

Plakat «mehr anbauen oder hungern?»

Erstes Buch Konrad Farners über Hans Erni (zweites 1945).

1944

Wandbild «Die Welt der Chemie» für die CIBA in Basel.

Retrospektive im Kunstmuseum Luzern.

1945

Plakat für die «Gesellschaft Schweiz-Sowjetunion».

1946

Heirat mit der 1908 geborenen Porzellanmalerin und Glasreisserin Gertrud Bohnert (Tochter Simone).

Wandbild für die Ausstellung «Die Schweiz plant und baut» in London.

Bühnenbild und Plakat für «Prometheus» von Aischylos in Avenches. Zusammenarbeit mit Arthur Honegger und André Bonnard.

Plakat «Frauenstimmrecht Ja».

1947

Plakat für die Einführung der AHV.

1948

Tod der ersten Frau bei einem Reitunfall auf der Luzerner Allmend.

Teilnahme am «Weltkongress der Intellektuellen für die Sache des Friedens» in Wroclaw (Breslau).

Mitarbeit an der Ausstellung «Der Weg der Schweiz 1748–1848–1948» im Helmhaus Zürich.

1949

«Kleine Anfrage» von Nationalrat Bucher im Nationalrat betr. der Zugehörigkeit Hans Erniss zur kommunistischen Partei.

Entzug des Banknotenauftrags durch die Nationalbank in Bern.

Bühnenbild und Kostüme für die Oper «Titus» an den Salzburger Festspielen.

Heirat mit Doris Kessler (Töchter June und Sibylle, Sohn Felix).

1950

Der Bundesrat beantwortet die «Kleine Anfrage» von Nationalrat Bucher aus dem Jahre 1949 mit dem Verdikt, dass Hans Erni keine Bundesaufträge mehr erhalte. Beginn des Boykotts der offiziellen Schweiz, der bis in die frühen sechziger Jahre dauern wird.

Die USA verweigern einer Delegation des Weltfriedenskomitees, darunter Pablo Picasso und Hans Erni, die Einreise, die Präsident Truman aufordern wollte, den Rüstungswettlauf zu beenden.

Beginn der Aufträge für amerikanische Magazine.

- 1951  
In der Ausstellung über Schweizer Plakate im Museum of Modern Art in New York werden die Arbeiten Hans Ernis besonders berücksichtigt, was in der Schweizer Presse kritisiert wird.
- Forschungsreise mit Jean Gabus nach Afrika.
- Mehrere Lithographien mit dem Ziel, Kunst in die breite Öffentlichkeit zu tragen.
- Die vom brasilianischen Veranstalter gewünschte Mitwirkung Hans Ernis an der Biennale von Sao Paulo wird durch den Vorsteher des Eidgenössischen Departementes des Inneren, Bundesrat Philipp Etter, verhindert.
- 1953  
Film «Eine Melodie – vier Maler» von Herbert Seggelke.
- 1954  
Fresken am Musée d'ethnographie in Neuchâtel.
- Plakat «Atomkrieg Nein».
- 1956  
Reise nach Moskau.
- Manifest «Im Namen der Freiheit» nach dem Ungarn-Aufstand.
- Bau des Wohn- und Atelierhauses auf «Eggen» bei Luzern.
- 1959  
Ausstellung in Budapest.
- Öffentliche Hetzkampagne von Peter Sager mit breiter Resonanz in der Schweizer Presse.
- 1961  
Plakat «Rettet das Wasser».
- 1964  
Wieder Briefmarkenaufträge der PTT.
- 1966  
Gesamtausstellung im Museum zu Allerheiligen in Schaffhausen; die offizielle Schweiz nimmt teil. «Eisbrecher» ist der sozialdemokratische Politiker Hans Oprecht.
- Die «zweite Karriere» Hans Ernis in der Schweiz beginnt.
- «Absage an Hans Erni» durch Konrad Farner.
- 1968  
Entwürfe für erste Medaillen.
- «Le cheval dans l'œuvre de Hans Erni» in der Abbatiale in Bellelay.
- 1969  
«Abrechnung mit Hans Erni» durch führende Tageszeitungen der Schweiz.
- 1970  
Gespräche mit Lord Bertrand Russell.
- 1972  
Zweite Gesamtausstellung im Kunstmuseum Luzern.
- 1976  
Ausstellung im Kulturzentrum Seedamm in Pfäffikon und Buch zusammen mit Jean-Christophe Ammann.
- 1977  
Gründung der Hans Erni-Stiftung.
- 1979  
Eröffnung des Hans Erni-Hauses im Areal des Verkehrshauses der Schweiz in Luzern.
- 1981  
Vermehrtes Arbeiten in St. Paul-de-Vence, Frankreich.
- 1982  
Ausstellung und Katalog über die abstrakte Phase Hans Ernis im Hans Erni-Museum, Verkehrshaus der Schweiz, Luzern.
- 1984  
Film von Ernst Scheidegger über Hans Erni.
- 1991  
Hans Erni erhält aus Bern eine umfangreiche Fiche, in der minutiös Buch geführt ist über seine tatsächliche und vermeintliche Vergangenheit.
- 1992  
Persönliche Verbindungen zu Spitzen der UNO.
- 1993  
Werkverzeichnis der Plakate (1969/71 der Lithographien, 1996 der bibliophilen Werke).
- 1998  
Retrospektive zum neunzigsten Geburtstag in der Fondation Gianadda in Martigny.

## Abgekürzt zitierte Literatur

- Albrecht 1998  
Stichwort Hans Erni im Neuen Schweizer Künstler-Lexikon. Hg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich.  
(in Vorbereitung für 1998)
- Ammann/Erni 1976  
Jean-Christophe Ammann und Hans Erni. Ein Weg zum Nächsten. (Luzern 1976)  
Das aus fünf Faszikeln bestehende Werk wurde aus Anlass der Eröffnung des Kulturzentrums Seedamm in Pfäffikon SZ herausgegeben.
- Ars Helvetica XII  
Beat Wyss et al. Ars Helvetica Band XII, Kunstszene heute.  
(Disentis 1992)
- Bühlmann 1997  
Karl Bühlmann. Geächtet – Geachtet. Die Geschichte des Hans Erni-Museums im Verkehrshaus der Schweiz in Luzern. Eine Dokumentation.  
(Luzern 1997)
- Burekhardt 1970  
Carl J. Burekhardt et. al., Hans Erni. (ohne Ort 1970)
- Ghidelli/Erni 1995  
Enrico Ghidelli und Hans Erni, Kunst im Kleinen – Die philatelistischen und numismatischen Werke von Hans Erni.  
(Reinach BL 1995)
- Giroud 1993  
Jean-Charles Giroud, Hans Erni – Die Plakate.  
(Bern 1993)
- Giroud 1996  
Jean-Charles Giroud, Hans Erni – Werkverzeichnis der illustrierten Bücher.  
(Genf 1996)
- Kreis 1997  
Georg Kreis, Die Schweiz in der Geschichte, 1700 bis heute.  
(Zürich 1997)
- Lüthy/Heusser 1983  
Hans A. Lüthy und Hans-Jörg Heusser, Kunst in der Schweiz 1890–1980.  
(Zürich und Schwäbisch-Hall 1983)
- Lutz 1982  
Albert Lutz, Hans Erni, Art non figuratif 1933–1938, abstraction-création. Katalog zur Ausstellung im Hans Erni-Museum, Verkehrshaus der Schweiz, Luzern.  
(Luzern 1982)
- Matheson 1996  
John Matheson et al., Hans Erni gestaltend.  
(Zürich 1996)
- De Rivaz 1997  
Michel de Rivaz, Die Schweizer Banknoten 1907 – 1997.  
(Lausanne 1997)
- Thiessing 1948  
Frank C. Thiessing et al., Erni, Elemente zu einer künftigen Malerei.  
(St. Gallen und Zürich 1948)



Allgemein bekannte Namen wie Pablo Picasso werden hier nicht speziell erklärt. Die Funktionsbezeichnungen der Personen beziehen sich auf die im Text angesprochene Zeit. Soweit nicht anders bezeichnet, handelt es sich um Schweizer Persönlichkeiten.

«Abstraction-Création»: Diese Künstlergruppe war von 1931–1936 aktiv, zu ihr gehörten auch bedeutende Künstler wie W. Kandinsky. Vgl. «Abstraction-Création», Katalog Westfälisches Landesmuseum (Münster 1978).

Adler, Alfred (1870–1937): deutscher Arzt und Tiefenpsychologe, Begründer der Individualpsychologie.

«Allianz»: Hans Erni war wie Max Bill Mitglied dieser im Jahre 1937 gegründeten Künstlervereinigung. Sie vertrat keine einzelne Kunstrichtung, sondern in Opposition zum dominierenden konservativen Geschmack des Publikums die Interessen surrealistischer, konkreter und abstrakter Künstler. Vgl. Lüthy/Heusser 1983, 34.

Arp, Hans (1886–1966): französischer Maler und Bildhauer. Mitbegründer des Dadaismus.

Bill, Max (1908–1994): Maler, Plastiker, Designer und Architekt. Exponent der Zürcher Konkreten.

Bonnard, André (1888–1959): Westschweizer Sprachwissenschaftler, Professor an der Universität Lausanne, in der Nachkriegszeit politischen Verfolgungen ausgesetzt.

Bratschi, Robert (1891–1981): Gewerkschafter und Sozialpolitiker, dominierende Persönlichkeit der Arbeiterbewegung und Präsident des Eisenbahnerverbandes.

Bringolf, Walther (1895–1981): Antifaschist und kommunistischer, später sozialdemokratischer Nationalrat, Stadtpräsident von Schaffhausen.

Bucher, Kurt (1898–1958): Luzerner Anwalt und liberaler Nationalrat 1947–1958.

Budry, Paul (1883–1949): Journalist und Kunstkritiker.

Burckhardt, Carl J. (1891–1974): Historiker und Diplomat.

de Buffon, Georges-Louis Leclerc (1707–1788): französischer Naturforscher. Hauptwerk: «Histoires naturelles».

Burckhardt, Jakob (1818–1897): vor allem in Zürich und Basel tätiger Kultur- und Kunsthistoriker.

Ehrenburg, Ilja G. (1891–1967): russischer Schriftsteller, der längere Zeit in Frankreich lebte.

Etter, Philipp (1891–1977): Bundesrat 1934–1959. Gilt als «Vater» der 1938 lancierten geistigen Landesverteidigung.

Farner, Konrad (1903–1974): Kunstwissenschaftler und Philosoph. Wohnte zunächst in Luzern und dann in Thalwil bei Zürich. Farner wurde als Marxist und Kommunist 1956 Opfer des Volkszornes und konnte seine bedeutenden Werke wegen öffentlicher Kritik grösstenteils nicht in der Schweiz publizieren. Zweiter «Mentor» von Hans Erni (vgl. Jans, Josef).

Fiche(n): Im Eidgenössischen Justiz- und Polizeidepartement in Bern und von kantonalen Polizeidienststellen zur Zeit des Zweiten Weltkrieges und des kalten Krieges angelegte Personalakten, die im Jahre 1991 öffentlich bekannt wurden. Hans Erni erhielt 1991 die Kopie einer über dreissigseitigen Fiche, die 1997/98 nicht mehr auffindbar war. Jedoch verfügt Hans Erni über Unterlagen des Polizeidepartementes des Kantons Luzern, aus der er im Interviewteil zitiert. 1998 traf aus Bern auf Ernīs Anfrage hin die Kopie einer zweiten Fiche ein, die nach seiner Erinnerung mit der von 1991 nicht identisch ist; die Eintragungen auf den 17 vorder- und rückseitig beschriebenen Karten umfassen den Zeitraum zwischen dem 4. 7. 1947 und dem 3. 3. 1983 (Abb. 29 und 41). Aus diesem Dokument wird im Nachwort zitiert. Gemäss Hans Erni fehlen darin insbesondere Beschreibungen der Aktionen von Mitgliedern des Bundesrates (beispielsweise die S. 55 und 119/120 beschriebene Geschichte um die nicht weitgereichte Einladung an die Biennale von Sao Paulo), die seiner Erinnerung nach in der ersten Berner Fiche enthalten gewesen seien.

Gabus, Jean (1908–1992): Direktor des Ethnographischen Museums Neuenburg.

Geistige Landesverteidigung: siehe Etter, Philipp.

Gygli, Paul (geb. 1909): 1965–71 Generalstabschef der Schweizer Armee.

Hepworth, Barbara (1903–1975): englische Bildhauerin, die zweite Frau Ben Nicholson's.

Hofer, Karl (1878–1955): Maler, bis 1933 deutscher Professor an der Berliner Akademie, seit 1945 Direktor der Hochschule für bildende Künste in Berlin.

Jans, Josef (Lebensdaten unbekannt): Antiquar und Kunsthändler in Luzern. Erster «Mentor» von Hans Erni. Galt als abtrünniger Katholik und gesellschaftlicher Aussenseiter.

Jauslin, Karl (1842–1904): Historienmaler. Sein weit verbreitetes Hauptwerk «Bilder aus der Schweizer Geschichte» erschien zwischen 1898 und 1928 in fünf verschiedenen Ausgaben und prägte lange Zeit die Bildprogramme zur Schweizer Geschichte.

Käppeli, Robert (geb. 1900): Direktor der CIBA in Basel, passionierter Zeichner und Antikensammler (Förderer des Antikenmuseums in Basel).

Kleinjogg = Gujer, Walter (1716–1785): fortschrittlicher Schweizer Bauer des 18. Jahrhunderts.

Kollwitz, Käthe (1867–1945): deutsche Graphikerin und Bildhauerin.

Küng, Hans (geb. 1928): katholischer Theologe, Professor in Tübingen. Sein 1996 im Erni-Museum in Luzern gehaltener Vortrag ist publiziert in der Reihe *panta rhei*, Band 18.

«Landi-Bild»: «Die Schweiz, das Ferienland der Völker». Zur Auswertung des Bildes vgl. Jochen Hesse im Ausstellungskatalog «Erfindung der Schweiz» des Schweizerischen Landesmuseums (Zürich 1998) sowie Bernhard Wiebel, «Die Schweiz, das Ferienland der Völker» – aber nicht des Volkes, in: *werk. archithese* 66/1979, Nr. 27–28, 62ff. Die von Hans Erni erwähnten zeitgenössischen Kritiken an diesem Bild müssen mündlich erfolgt sein, denn schriftliche Kritiken sind aus jener Zeit nicht bekannt.

Laur, Ernst (1871–1964): Leiter des Bauernverbandes und einflussreicher, rechtskonservativer Politiker (Vgl. B. Mesmer et al., *Geschichte der Schweiz und Schweizer*, Basel und Frankfurt a. M. 1986, 787). Laur war lange Jahre im Bankrat der Schweizerischen Nationalbank tätig. Sein gleichnamiger Sohn war Präsident verschiedener Traditionsvereine wie beispielsweise des Schweizerischen Trachtenbunds und des Schweizer Heimatschutzes und in dieser Funktion Mitglied von zwei Kommissionen für neue Banknoten.

Le Corbusier = Charles-Edouard Jeanneret (1887–1965): Architekt, der das 20. Jahrhundert massgeblich mitprägte.

Liebermann, Max (1847–1935): deutscher Maler und Graphiker.

Maillart, Robert (1872–1949): Bauingenieur und Brückenbauer.

Meili, Armin (1891–1981): Architekt und Politiker (Nationalrat). Leiter der Schweizerischen Landesausstellung 1939 in Zürich.

Mondrian, Piet (1872–1944): niederländischer Maler.

Moore, Henry (1898–1986): englischer Maler und Bildhauer.

Motta, Giuseppe (1871–1940): Anwalt und Politiker, Bundesrat 1912–1940.

Nicole, Léon (1887–1965): zunächst Führer der Genfer Sozialisten, dann Gründungsmitglied der PdA und Nationalrat.

Nicholson, Ben (1894–1982): englischer Maler, der einige Jahre in Ascona TI verbrachte.

Nobs, Ernst (1886–1957): Zürcher Stadtpräsident und sozialdemokratischer Bundesrat 1943–1951.

Oprecht, Emil (1895–1952): Verleger und Buchhändler.

Oprecht, Hans (1894–1978): Gewerkschafter, Nationalrat und Präsident der Sozialdemokratischen Partei der Schweiz. Hans Oprecht unterstützte Hans Erni besonders in den schwierigen fünfziger Jahren mit Rat und Tat, beispielsweise bei der Abfassung seines Manifests von 1956.

panta rhei, altgriechisch, «Alles fliesst». Schlüsselsatz des griechischen Naturphilosophen Heraklit und ein zentrales Motto von Hans Erni. So heissen die Buchreihe über die im Hans Erni-Museum in Luzern gehaltenen Vorträge und das grosse Wandbild von 1978/79 im Auditorium desselben Museums.

PdA: Partei der Arbeit beziehungsweise Kommunistische Partei der Schweiz.

Prométhée enchaîné von Aischylos: In enger Zusammenarbeit mit dem Hellenisten André Bonnard und dem französischen Komponisten Schweizer Herkunft Arthur Honegger (1892–1955), arbeitete Erni im Jahre 1946 an der Inszenierung dieses Stückes im römischen Theater von Avenches (vgl. Giroud 1996, 11f.).

Ramuz, Charles F. (1878–1947): Lyriker und Essayist.

Read, Herbert (1893–1968): englischer Kunstkritiker und Schriftsteller.

Renard, Jules (1864–1910): französischer Schriftsteller.

Reverdin, Olivier (geb. 1913): Hellenist und Politiker, National- und Ständerat.

Roth, Alfred (geb. 1903): Architekt, Professor an der ETH Zürich.

Schnieper, Xaver (1910–1992): Germanist. Während des Zweiten Weltkriegs im Nachrichtendienst «Büro H» tätig. 1945/46 Redaktor des PdA-Blattes «Vorwärts» und Feuilletonist. 1953 umstrittener Spionageprozess in Zusammenhang mit der Affäre Roessler.

Schulwandbilder der Schweiz: Vgl. *Kunst zwischen Stuhl und Bank. Das Schweizerische Schulwandbilder-Werk 1935–1995*, hg. vom Bundesamt für Kultur (Bern 1996).

Spühler, Willy (1902–1990): sozialdemokratischer Bundesrat 1959–1970.

Taeuber-Arp, Sophie (1889–1943): Malerin und Plastikerin, verheiratet mit Hans Arp.

Thorez, Maurice (1900–1964): Chef der Kommunistischen Partei Frankreichs.

Troller, Alois (1906–1987): Jurist und Präsident der Luzerner Kunstgesellschaft. Titularprofessor der Universität Fribourg.

Tschudi, Hanspeter (geb. 1913): sozialdemokratischer Bundesrat 1960–1973.

Van Leer Packaging Worldwide in Amstelveen: Unternehmen in der Nähe von Amsterdam.

von Moos, Max (1903–1979): Maler surrealistischer Richtung, um 1949 Präsident der Gesellschaft Schweiz-Sowjetunion, Sektion Luzern.

Wahlen, Friedrich Traugott (1899–1985): Bundesrat 1958–1965. Initiant und Organisator der «Anbauschlacht» während des Zweiten Weltkrieges.

Wyss, Beat (geb. 1947): Professor für Kunstgeschichte an der Ruhr-Universität Bochum, Deutschland.

## Index der Personennamen

- Adler, Alfred 17, 155  
Ammann, Jean-Christophe 88, 127, 155  
Arp, Hans 26, 153  
Bill, Max 22, 23, 122, 152, 155  
Billeter, Fritz 54, 127  
Bircher, Linus 55  
Bohnert, Gertrud 17, 36, 118, 152  
Bonnard, André 18, 109, 119, 152, 155  
Bösiger, Ernst und Berthe 38, 42  
Braque, Georges 18, 19, 20, 39, 152  
Bratschi, Robert 30, 155  
Bringolf, Walther 60, 61, 62, 155  
Bucher, Kurt 38, 40, 41, 117, 152, 155  
Budry, Paul 152, 155  
Bürckhardt, Carl J. 91, 155  
Bürckhardt, Jakob 14, 18, 28, 78, 155  
Calder, Alexander 20  
Carigiet, Alois 47  
Celio, Nello 60  
Cranach, Lukas 104  
Dali, Salvador 18  
Descartes, René 132, 143  
de Cuellar, Perez 87  
Dulles, John Foster 71  
Ehrenburg, Ilja G. 43, 155  
Einstein, Albert 87, 132  
Ellenberger, Jean-Marie 90  
Eluard, Paul 43  
Erni, Doris 45, 50, 61, 98, 152  
Erni, Felix 152  
Erni, Gotthard 9  
Erni, June 46, 49, 152  
Erni, Marie 10  
Erni, Sibylle 48, 152  
Erni, Simon 47, 49, 61, 152  
Escher, Maurits C. 150  
Etter, Philipp 29, 30, 56, 119, 120, 153, 155  
Farnet, Konrad 23, 26, 43, 54, 123, 124, 127, 132, 138, 152, 155  
Faulkner, Joseph W. 59  
Freud, Sigmund 17  
Frisch, Max 55  
Gabo, Naum 20  
Gabus Jean 40, 119, 153, 155  
Galilei, Galileo 132, 143  
Geiser, Karl 124  
Giacometti, Alberto 19, 20, 62, 63, 72  
Gideon, Siegfried 20  
grèques, François 18, 19, 137  
Gygli, Paul 60, 155  
Hélion, Jean 19  
Hepworth, Barbara 20, 72, 155  
Heusser, Hans-Jörg 128  
Hilber, Paul 20, 50  
Hitler, Adolf 14, 20  
Hodler, Ferdinand 28, 31, 50  
Hofer Karl 14, 155  
Holz, Hans-Heinz 127  
Honegger, Arthur 109, 152  
Jans, Josef 14, 23, 155  
Jauslin, Karl 24, 155  
Kandinsky, Wassily 19, 20  
Käppeli, Robert 59, 62, 71, 88, 155  
Klee, Paul 77, 119  
Kleinjogg = Gujer, Walter 28, 155  
Klewer, Maximilian 14  
Kollwitz, Käthe 14, 155  
Küng, Hans 155  
Laur, Ernst 34, 37, 156  
Le Corbusier = Jeanneret, Charles-Edouard 12, 13, 14, 72, 78, 108, 156  
Léger, Fernand 20  
Lenin, Wladimir I. 53  
Liebermann, Max 14, 156  
Maillart, Robert 20, 156  
Marx, Karl 24  
Meili, Armin 25, 27, 29, 67, 156  
Miro, Juan 20  
Mondrian, Piet 20, 156  
Monteil, Annemarie 127  
Moore, Henry 20, 72, 156  
Motta Giuseppe 30, 156  
Newton, Isaac 132  
Nicole, Léon 156  
Nicholson, Ben 20, 72, 156  
Nobs, Ernst 38, 40, 156  
Oprecht, Emil 60, 156  
Oprecht, Hans 60, 62, 153, 156  
Pascal, Blaise 132  
Pevsner, Antoine 20  
Picasso, Pablo 18, 20, 39, 73, 75, 79, 152  
Platon 14, 103, 152  
Ramuz, Charles F. 156  
Read, Herbert 72, 78, 156  
Renard, Jules 156  
Reverdin, Olivier 38, 156  
Rosenberg, Léonce und Paul 18  
Roth, Alfred 20, 156  
Rousseau, Jean-Jacques 68  
Roy, Claude 43  
Russel, Bertrand 78, 87, 89, 132, 153  
Rüttimann, Godi 50  
Sager, Peter 56, 122, 153  
Sautier, Albert 40  
Scheidegger, Ernst 142, 153  
Schnieper, Xaver 30, 39, 156  
Slevogt, Max 14  
Sokrates 62, 87  
Sophokles 14, 18  
Spühler, Willy 60, 156  
Stalin, Josses W. 26  
Steinmann, Kurt 112  
Streff, Aegidius 23  
Strebi, Walter 90  
Taeuber-Arp, Sophie 20, 156  
Thiessing, Frank C. 42, 123  
Thorez, Maurice 156  
Troller, Alois 50, 156  
Tschudi, Hanspeter 60, 156  
van Gogh, Vincent 50  
Van Leer 79, 156  
von Moos, Eisenwarengeschäft 10  
von Moos, Max 39, 43, 47, 156  
von Moos, Stanislaus 142, 148, 151  
von Steiger, Eduard 40, 42  
Wahlen, Friedrich Traugott 30, 156  
Waldis, Alfred 88, 90  
Wyder, Therese 10  
Wyss, Beat 67, 116, 156

## Schreiben

- Skizzen
- Verbal. Skiz.
- Schreib.
- Protok. + CK