

A surrealist painting by Giorgio de Chirico, featuring a woman with a wheel, a man in a red shawl, and a man with a mirror.

SUR

REAN

IS

MUS

SCHE

WEITZ

Aargauer Kunsthaus, Aarau
Museo d'arte della Svizzera italiana, Lugano
Snoeck



Un jeu
1943

DER SUR REALIS MUS & DIE SCHWEIZ

EINE EINLEITUNG

WORTMAGIE

Was, wenn Guillaume Apollinaire seinem 1917 uraufgeführten Theaterstück *Les mamelles de Tirésias* nicht den Untertitel „drame surréaliste“ verpasst hätte? Surrealismus unter einem anderen Etikett als „Surrealismus“ ist aus retrospektiver Sicht nicht vorstellbar. Wortmagie mag den halben Anteil am Erfolg und der Bekanntheit dieser so spektakulären Kunstbewegung des 20. Jahrhunderts haben. Die andere Hälfte darf André Breton, der Begründer, Chefstrategie und lebenslange Dirigent des Surrealismus für sich beanspruchen. Er hat Apollinaires Wortschöpfung aufgenommen und seit 1924 mit allen Mitteln exklusiv zu besetzen versucht, was ihm angesichts der Verführungskraft dieses zwar sprechenden, aber doch sehr offenen Begriffs natürlich nicht vollumfänglich gelingen konnte.¹ Gleichwohl bestimmte Breton während 40 Jahren, also Zeit seines Lebens, den Gebrauch des Begriffs in den Künsten.²

DIE SCHWEIZER UND DER SURREALISMUS

Denken wir an Surrealismus im Zusammenhang mit der bildenden Kunst, tauchen vor unserem inneren Auge sogleich die schmelzenden Zifferblätter von Salvador Dalí, die Traumfiguren von René Magritte, die verschachtelten Architekturen von Giorgio de Chirico oder die geheimnisvollen Landschaften von Max Ernst und Yves Tanguy auf. Sie gehören zu den bekanntesten und beliebtesten Motiven der modernen Kunst. Doch gibt es einen Schweizer Surrealismus? Wir kennen natürlich Meret Oppenheims Pelztasse und die Aktfotos, die Man Ray 1933 von ihr vor der Druckpresse geschossen hat. Wir kennen vielleicht Alberto Giacomettis frühe surrealistischen Skulpturen mit ihren käfigartigen Strukturen und labilen Gleichgewichten. Doch sonst?

Zwei aufs Engste mit der Schweiz verbundene Künstler – beide haben vergeblich um die Schweizer Staatsbürgerschaft angehalten – können als Vorläufer des Surrealismus, oder präziser ausgedrückt: als Künstler, die die Ideen des Surrealismus vorwegnehmen, bezeichnet werden: Paul Klee (1879–1940) und Hans Arp (1886–1966). Beide haben sie in ihrer Kunst lange vor Bretons Manifesten surrealistische Anliegen verfolgt, erfüllt, ja hinsichtlich derer doktrinären Schwächen auch überwunden³ – Arp mit seiner Kunstpraxis im Umfeld der von ihm in Zürich mitbegründeten Dadabewegung und seinen zufallsgenerierten Werken, Klee mit seiner Art, den Zeichenstift zu führen, in der Verwendung von Grotesken und der

Ironie und den ab 1920 in seiner Lehrtätigkeit als Bauhaus-Meister aufscheinenden künstlerischen Reflexionen. Sie beide geben mit ihren Werken der Bewegung wesentliche Impulse und fungieren als Referenzfiguren.⁴ Arp ist selbst aktiv an ihr beteiligt, wenn auch – besonders aufgrund seiner kritischen Einstellung gegenüber politischer Vereinanahmung – nur sehr selektiv.

Neben den genannten Alberto Giacometti und Meret Oppenheim umfasst die Pariser Bewegung weitere Schweizer Mitglieder, namentlich Serge Brignoni, Kurt Seligmann, den in Paris geborenen Gérard Vulliamy sowie die 1936 nach Paris übersiedelte Isabelle Farner, spätere Waldberg. Mit Ausnahme von Waldberg und Seligmann wenden sie sich aber alle nach kurzer Zeit, also noch in den 1930er Jahren, aus unterschiedlichen Gründen vom Zirkel ab.

Nicht wenige der in der Schweiz lebenden Künstler nutzen die Errungenschaften des Surrealismus zur Ausgestaltung einer Kunst, mit der sie sich dem in der Schweiz in den 1930er Jahren ausbreitenden konservativen kulturellen Klima entgegenstellen können. Sie tun sich – ein Phänomen ohne Parallelen – mit den Konstruktiven, also dem ideologisch entgegengesetzten Flügel der progressiven Künstlerschaft, zu Zweckgemeinschaften⁵ zusammen und gründen aus künstlerischer Sicht überaus heterogene Gruppen. Primär geht es darum, sich Ausstellungsgelegenheit zu verschaffen. Erstaunlicherweise haben diese Gruppen viele Jahre Bestand.

Eine weitere Besonderheit des Surrealismus schweizerischer Ausprägung ist die Dominanz der bildenden Kunst. Ganz im Gegensatz zu der von Literaten gegründeten Pariser Bewegung spielt die Literatur für die Ausbreitung des Surrealismus in der Schweiz keine wesentliche direkte Rolle. Sowohl die Gruppe 33 wie die 1937 gegründete Allianz – Vereinigung moderner Schweizer Künstler setzen sich ausschliesslich aus bildenden Künstlerinnen und Künstlern zusammen. Immerhin stellen Anna Indermaur und Hans-Rudolf Schiess, die beide auch Kinos betrieben, Verbindungen zum Film her. Manifeste gibt es keine; auch wenn natürlich diskutiert und vor allem kritisiert wird. Diese Offenheit mag die bildenden Künstler gegenüber den Literaten und Philosophen generell auszeichnen, geben sich

ZUHAUSE ...

¹ Nicht umsonst gehört das Wort „surreal“ heute in den meisten Sprachen zum Standardwortschatz, als dessen Synonym der Duden gleich eine ganze Reihe von Möglichkeiten vorschlägt: von geheimnisvoll, rätselhaft, traumhaft, übernatürlich, unwirklich, wundersam bis zu fantastisch oder imaginär.

² So verteidigte er noch 1964, zwei Jahre vor seinem Tod, die Idee der Bewegung vehement gegen die Darstellung durch seinen ehemaligen Weggefährten und Historiografen des Surrealismus Patrick Waldberg. Mit dem Traktat *Face aux liquidateurs* protestierte er gegen die von Waldberg organisierte Überblicksausstellung *Surréalisme. Sources, Histoire, Affinités* in der Pariser Galerie Charpentier.

³ Arp beispielsweise vertrat, bei aller Faszination für den Zufall, auch die Meinung, Automatismen seien nicht einfach sakrosankt; vielmehr sollten automatisch oder per Zufall erzeugte Formen überprüft werden: „Es bricht aus mir heraus und nachher suche ich zu erkennen, warum es sich handelt.“ Zitiert aus: Stefanie Poley, „Automatische Arbeiten“, in: *Arp 1886–1966*, Ausst.-Kat. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1986 (etc.), Ostfildern 1986, S. 196.

⁴ Für Klee siehe dazu die umfassende wissenschaftliche Aufarbeitung in: *Paul Klee und die Surrealisten*, hrsg. von Michael Baumgartner und Nina Zimmer, Ausst.-Kat. Zentrum Paul Klee, Bern 2016–2017, Berlin 2016.

⁵ Hauser spricht vom pragmatischen Weg: Stephan E. Hauser, „Surrealismus in der Schweiz. Ein pragmatischer Weg“, in: *Kunst + Architektur in der Schweiz*, Bd. 57, 2006, S. 37–42.

Erstere doch auch innerhalb der Pariser Bewegung sehr viel unbeschwerter in ihrem Verhältnis zu Breton und seinen Doktrinen und machen sich weniger aus den permanenten Grabenkämpfen.⁶

Einzig internationale Vertreter an den Ausstellungen der Gruppe 33 und der Allianz sind der Auslandsschweizer Gérard Vulliamy sowie ins Ausland emigrierte Schweizerinnen und Schweizer wie Isabelle Waldberg und Kurt Seligmann. Diese nationale Ausrichtung der Künstlergruppen leistet der internationalen Rezeption der Schweizer Surrealisten keinerlei Vorschub: Die in der Schweiz arbeitenden Künstler werden im Ausland kaum wahrgenommen, obwohl einige von ihnen – als Beispiel sei nur Max von Moos herausgehoben – eine ganz eigene Formulierung des Surrealismus praktizieren und sowohl künstlerisch wie politisch auf der Höhe der Zeit sind.

Die Bildung von Künstlergruppen in den damaligen Hauptzentren der Gegenwartskunst, Basel und Zürich, scheint für die Entwicklung der surrealistischen Kunst in der Schweiz entscheidend zu sein. Ähnliche, für den Surrealismus wirkungsvolle Gravitationsfelder existieren andernorts, beispielsweise in der Romandie oder dem Tessin, nicht, weshalb dort kaum Künstler zu Surrealisten werden, es sei denn, sie verlegten ihren Schaffensmittelpunkt, etwa nach Paris wie Jean Viollier oder Serge Brignoni.⁷ Wie der Werdegang von Anita Spinelli zeigt, ist das Tessin in den 1930er Jahren künstlerisch nach Mailand ausgerichtet, das vom Surrealismus nur am Rande gestreift worden ist. Zwischen den illustren internationalen Künstlerkolonien, beziehungsweise später den Emigranten, die sich verschiedenenorts im Tessin niederlassen, und der einheimischen Künstlerschaft gibt es keinen Austausch.⁸ Überhaupt scheinen sowohl der Gotthard wie auch der vielbeschworene Schweizer „Röstigraben“ (Grenze zwischen der deutschen und der französischen Schweiz) für Kunstschaffende nur schwer überwindbare Hindernisse zu sein. In der Romandie wirken sich die Wirtschaftskrise und die kulturpolitischen Massnahmen des Bundes noch stärker als in der Deutschschweiz, ja gleichsam lähmend auf die Kunstszene aus. Aus wirtschaftlicher Sicht nachvollziehbar, grassiert in den 1930er Jahren der künstlerische Opportunismus.

Wenn Impulse aus Paris ankommen, stammen sie am ehesten aus dem Umkreis von Le Corbusiers Cercle et Carré und der Nachfolgegruppe Abstraction-Création, die abstrakte Tendenzen repräsentieren.⁹ Die Romandie zeigt sich an den Avantgardebewegungen schlichtweg nicht interessiert. Die entsprechenden Aktivitäten in der Deutschschweiz wie die Ausstellung *Zeitprobleme* 1936 in Zürich oder diejenige der Allianz 1938 in Basel nimmt sie in keiner Weise zur Kenntnis.¹⁰

Während der in Paris von Schweizer Eltern geborene Gérard Vulliamy (1909–2005) seine Künstlerlaufbahn ungeachtet seines Passes verfolgt und auch Isabelle Waldberg (1911–1990) keine engen Beziehungen zur Schweiz aufrechterhält, muss Sonja Sekula (1918–1963) ihre Bindungen zur Schweiz unfreiwillig immer wieder aufnehmen und ihre Wahlheimat New York in den 1950er Jahren aus finanziellen und gesundheitlichen Gründen sogar endgültig verlassen. Das Gefühl von Zerrissenheit erfährt sie drastisch im persönlichen Bereich und handkehrum in durchaus fruchtbarer Weise auch im Künstlerischen. Wie der 1939 ebenfalls emigrierte Kurt Seligmann (1900–1962) bewegt sie sich in New York sowohl im Kreise der exilierten Surrealisten wie im progressiven amerikanischen Umfeld der New York School, was sich in ihrer Kunst (stärker als in Seligmanns) sichtbar niederschlägt. Was alle vier erwähnten Auslandsschweizerinnen und -schweizer verbindet, ist ihr Talent, Beziehungen zu knüpfen, auch auf ganz persönlicher Ebene: Gérard Vulliamy heiratet 1946 Cécile Éluard, die Tochter von Gala, der nachmaligen Ehefrau von Dalí, und Paul Éluard, dem bis Ende der 1930er Jahre engen Freund und Mitstreiter von André Breton. Isabelle Farner trifft 1938 den amerikanischen Schriftsteller und Kunsthistoriker Patrick Waldberg, den sie 1942 heiratet, und mit dem sie in New York mit Intellektuellen wie André Breton, Claude Lévy-Strauss oder Robert Lebel verkehrt. Sie unterhält zudem eine Beziehung mit Marcel Duchamp, dessen Pariser Atelier sie nach ihrer Rückkehr 1945 nach Europa bezieht. Seligmann heiratet 1935 Arlette Paraf, die Nichte des einflussreichen Kunsthändlers Georges Wildenstein, in dessen Galerie er in der legendären *Exposition internationale du Surréalisme* 1938 nach Max Ernst und Joan Miró mit 13 Werken der bestvertretene Künstler ist. Sekula braucht nicht zu heiraten, um mit Literaten,

... UND AUSSER LANDES

⁶ Zur Rolle der bildenden Künstler im Pariser Surrealismus siehe Andreas Vowinkel, *Surrealismus und Kunst 1919 bis 1925*, Hildesheim/Zürich/New York 1989, hier besonders S. 183–209, und den Beitrag von Hans-Peter Wittwer in diesem Band, besonders S. 32ff.

⁷ Dazu ist auch der Waadtländer Maler Steven-Paul Robert zu zählen, der ab 1929 in Paris verkehrte und 1932 mit seiner Familie dorthin zog. Berührungen mit dem Surrealismus sind in seinem Werk aber kaum festzumachen, am ehesten in ein paar wenigen Gemälden von 1930 und 1931, die aber näher bei der Auffassung eines magischen Realismus als des Surrealismus liegen. Vgl. Stefanie Pallini, *Entre Tradition et Modernisme. La Suisse romande de l'entre-deux-guerres face aux avant-gardes*, Bern 2004, S. 107–110.

⁸ Vgl. Aldo Patocchi, „Tessiner Kunst in den Dreissiger Jahren“, in: *Dreissiger Jahre Schweiz. Ein Jahrzehnt im Widerspruch*, hrsg. von Guido Magnaguagno, Ausst.-Kat. Kunsthhaus Zürich 1981–1982, Zürich 1981, S. 86–87.

⁹ Wenn sich Künstlervereinigungen heranbildeten, verfolgten sie gemässigte Wege, wie etwa im Falle der 1930 begründeten *Romanité*, die hauptsächlich nach öffentlicher Aufmerksamkeit zu trachten schien. Solche Initiativen gingen oft von Splittergruppen der GSMBA-Sektion aus und versuchten sich auf die eine oder andere Weise zu profilieren. Auch das Aufkommen einer ganzen Anzahl von philosophischen, literarischen oder politischen welschen Zeitschriften in den 1930er Jahren vermochte eine gegebenenfalls keimende Bewegung surrealistischer Künstler nicht zu befördern. Für eine umfassende Darstellung siehe Stefanie Pallini, „Crise économique, crise des valeurs et arts plastiques. Les années trente, une décennie maudite?“, in: dies., op. cit. (Anm. 7), S. 185–213.

¹⁰ Handkehrum figurieren in diesen Ausstellungen kaum Künstler aus der Französischen Schweiz: In *Zeitprobleme* waren es neben Le Corbusier deren fünf von insgesamt 41 Ausstellenden, 1938 in Basel nur gerade André Evard und Gérard Vulliamy. Siehe den grundsätzlichen Artikel zum Thema: Bernard Wyler, „La Suisse romande et les années trente“, in: *Dreissiger Jahre Schweiz. Ein Jahrzehnt im Widerspruch*, op. cit. (Anm. 8), S. 64–85, besonders S. 74–78.

Galeristinnen und Künstlerinnen von Klaus Mann, Frida Kahlo, Peggy Guggenheim, Betty Parsons, Pierre Matisse bis John Cage Freundschaften und Austausch zu pflegen. In diesem Zusammenhang ist eine weitere international aktive Schweizer Künstlerin herauszuheben: Henriette Grindat betrieb als eine von wenigen Schweizer Kunstschaaffenden die Fotografie als eigenständiges künstlerisches Medium und arbeitet seit Ende der 1940er Jahre in Paris mit Literaten wie Albert Camus und René Char zusammen.¹¹

Stoff genug also zum Themenkreis Surrealismus und Schweiz. Einerseits erhält die surrealistische Bewegung entscheidende Impulse durch Schweizer Kunstschaffende und wird von diesen nicht nur durch ihre Werke, sondern auch ihre Teilnahme an den vielfältigen Aktivitäten in Paris und in New York, am Diskurs und am Austausch zwischen den Künsten mitgeprägt. Andererseits scheint die Kunstproduktion auf Schweizer Boden schon vor Paul Nizons berühmtem Diktum von 1970 vom „Diskurs in der Enge“ dieser Enge unterlegen zu sein. Dass aber auch unter solchen Bedingungen signifikante Kunst entstehen kann, lässt sich mit vielen Beispielen von Werken von Schweizer Surrealisten belegen.

Das Projekt *Surrealismus Schweiz* will in diesem disparaten Feld verschiedene Fragen erörtern. Dabei geht es um Zusammenhänge und Wirkungen, um Besonderheiten, um Gesetzmässigkeiten und Brüche, schlussendlich darum, die Kunst als kulturellen Ausdruck sowohl in einem zeitlichen und geografischen Kontext wie auch jenseits dieser Dimensionen zu begreifen; kurzum: den Surrealismus auf den Prüfstand des 21. Jahrhunderts zu heben.

So widmen sich die ersten drei Texte in diesem Band aus historischer und kunsthistorischer Sicht dem Surrealismus und seinen Kontexten von den Anfängen bis zum Zweiten Weltkrieg. Hans-Peter Wittwer wirft einen unsentimentalen Blick auf die Genese und die Weiterentwicklung des Pariser Surrealismus um André Breton. Der zweite Teil seines Essays interessiert sich besonders für die Bedeutung und das Verhältnis einzelner Schweizer Künstler für und zur Bewegung. Bevor wir uns den in der Schweiz entstehenden Ausprägungen eines Surrealismus zuwenden, analysiert Stephan Hauser das von der offiziellen Kunstpolitik des Bundes bestimmte

und von der alteingesessenen Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten (GSMBA) dominierte konservative kulturpolitische Klima der Schweiz der 1930er Jahre. Dieses einschränkende Umfeld war der Grund, dass sich die fortschrittlichen Künstler – darunter die Surrealisten – zusammaten und eine im Unterschied zum Pariser Surrealismus nicht doktrinäre, sondern pragmatische Bewegung bildeten. Julia Schallberger zeichnet in der Folge die Gründungen der beiden wichtigsten Gruppierungen nach und widmet sich im Besonderen auch den künstlerischen Œuvres der Schweizer Protagonistinnen und Protagonisten während des Zeitraums von 1929, dem Jahr der ersten (internationalen) Surrealismusausstellung in der Schweiz, bis zu Beginn des Zweiten Weltkriegs, also der Kernepoche des Schweizer Surrealismus.

Bewusst überschreiten Ausstellung und Publikation *Surrealismus Schweiz* aber diesen historischen Rahmen: Im vierten Textbeitrag des Bandes spanne ich selbst als Autor den Zeithorizont von 1940 bis in die Gegenwart. Zum einen folge ich den Spuren der surrealistischen Künstlerinnen und Künstlern im engeren Sinne. Mein Hauptkenntnisinteresse liegt aber bei der Wirkungsgeschichte des Surrealismus beziehungsweise bei dessen künstlerischen Erregungenschaften in einem nach dem Krieg sich radikal verändernden Umfeld. Meine These lautet, dass viele der Nachkriegsavantgarden ohne den Surrealismus nicht hätten entstehen können. Dies betrifft nicht nur sämtliche Spielarten der informellen, abstrakt-gestischen Malerei, sondern – in unserem Kontext wegen des erheblichen Anteils an Schweizer Künstlern an deren Entwicklung besonders interessant – die Bewegungen des *Fluxus* und der *Nouveaux Réalistes*, die ihrerseits wiederum wesentlich zur pluralistischen Weiterentwicklung der Kunst seit 1970 beitragen.

Die konzeptuelle Öffnung vom „Surrealismus“ zu den „Surrealisten“ erlaubt zudem die Inbetrachtung von Künstlerinnen und Künstlern, die in der Regel durch die kanonischen Raster der Kunstgeschichtsschreibung fallen. Mit der zeitlichen Ausweitung will ich somit weder neue Surrealisten aufspüren, noch gar einen Neosurrealismus propagieren¹², sondern erkenne in surrealistischen Bildfindungsverfahren und surrealistischem Gedankengut ganz einfach grund-

STOFF GENUG

SURREALISMUS SCHWEIZ

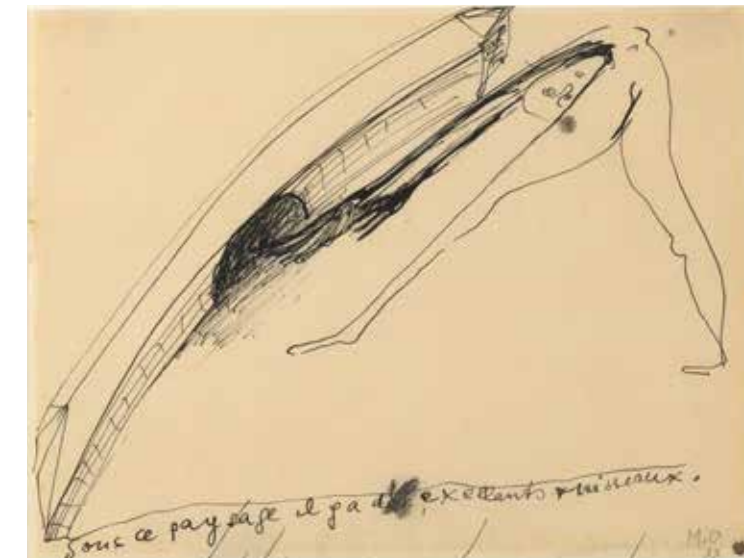
¹¹ Das gemeinsam von Camus und Char verfasste und mit Fotografien von Grindat illustrierte Werk *La Postérité du Soleil* war ein viele Jahre lang geheim gehaltenes, sehr persönliches Projekt der beiden eng befreundeten Männer und wurde erst 1965, also nach dem Tod von Camus, in einer bibliophilen Ausgabe vom Schweizer Edwin Egberts erstmals herausgegeben.

¹² So praktizieren wir nicht, was der Rezensent c. h. 1965 über die Ausstellung *Aspekte des Surrealismus 1924–1965* ironisch kommentiert: „Wenn man den Begriff Surrealismus etwas großzügig verwendet und ihn nicht strikte auf den ganz bestimmten Aspekt der Zwischenkriegszeit beschränkt, passt erstaunlich viel hinein. Wie eine Universalreligion schliesst der Surrealismus alles Erstaunliche in seine vielen Arme.“ In: *Das Werk. Architektur und Kunst*, Bd. 51, 1965, S. 206.

legende Elemente für die Konstitution eines signifikanten künstlerischen Ausdrucks, der nicht zeitgebunden (und selbst nicht an den Surrealismus gebunden) sein muss.

Dieser Band begleitet eine Ausstellung, setzt aber, da Buch und Ausstellung jeweils anderes zu leisten vermögen, andere Prioritäten.¹³ Fungiert in der Ausstellung die historische Darstellung als ein Einstieg in eine Folge von atmosphärischen, assoziativ angelegten Themenräumen, steht im Buch die sprachliche Reflexion über die Kunst und deren historische Bedingungen im Vordergrund. Gleichwohl lassen wir auch hier den Texten und Fakten eine unkommentierte Bildstrecke folgen. In Anlehnung an die Haupträume der Ausstellung sollen die Werke auch im Buch für sich selbst sprechen dürfen. Es gibt in diesem sich über fast 100 Jahre, genau genommen von 1923 bis 2017, erstreckenden Sammelbecken weder eine chronologische Ordnung noch Hierarchien. In der Zusammenstellung haben wir uns von den Kernthemen des Surrealismus leiten lassen und beginnen mit der Nutzbarmachung von Automatismen und dem Zufall in der bildenden Kunst, um dann von magischen Aussenräumen zu beklemmenden Innenräumen zu gelangen, vom Körper als Objekt der Begierde oder Sinnbild für existenzielle Bedrängnis zu erfahren, von Schrecken, Krieg und Tod. Dann öffnet sich die Welt der Träume, der Fantasien, und schliesslich ergründen die Künstlerinnen und Künstler spirituelle wie natürliche Ordnungen, vom Kosmos bis zur Vegetation als Metapher für Wachstum, Leben und künstlerische Kreation. Dem Bildteil folgen eine Zusammenstellung der wichtigsten Literatur zum Thema sowie biografische Notizen zu den Künstlerinnen und Künstlern, verfasst unter dem Aspekt ihrer Beziehung zum Surrealismus.

Die Geschichte über den Surrealismus und die Schweiz liest sich unvermeidlich als ein grosses Amalgam im Sinne eines Sowohl-als-auch – radikal, randständig, abgründig, experimentierfreudig, hintersinnig, besorgt, pragmatisch, abgesichert, wohlbehütet, distanziert. Universale Gesetzmässigkeiten zu konstruieren, würde besonders bei diesem Thema eine unzulässige Vereinfachung bedeuten, denn unsere Gesamtsicht Surrealismus Schweiz betrifft ein Konglomerat, das sich als nicht gesteuerter Prozess über Jahre und Jahrzehnte entwickelt hat, weshalb das Zusammenspiel der Vielheit unterschiedlicher Elemente und Geschehnisse – über alles besehen – von einer Fülle von Faktoren bestimmt zu sein scheint, wenn nicht gar dem Zufall unterworfen. Geradezu surrealistisch, nicht?



¹³ Das betrifft primär das Konzept der umfassenden Ausstellungsvariante von *Surrealismus Schweiz* im Aargauer Kunsthhaus, Aarau (1.9.2018–2.1.2019).

3 – Meret Oppenheim
Sous ce paysage il y a d'excellents ruisseaux, 1933