

Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 13 (1913-1914)

Artikel: Barthélemy Menn und die schweizerische Kunst
Autor: Lanicca, Anna
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-749295>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.05.2025

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

BARTHÉLEMY MENN UND DIE SCHWEIZERISCHE KUNST

Immer wieder ist in den letzten Jahren auf die Bedeutung Menns für die moderne Schweizer Kunst hingewiesen worden, zuletzt in dem Bericht von Albert Baur über die Zeichenklasse Martins an der Genfer Kunsthochschule¹⁾. Martin ist es vor allem, der das künstlerische Erbe Menns hütet, durch Eigenes bereichert, und der von den Ideen, die bei Menn ins Unbegrenzte sich zu verlieren drohten, einzelne herausgreift, mit tiefer Einsicht systematisch ausbaut und für die Kunst fruchtbar macht.

Menns spekulativer Geist hatte Bausteine zusammengetragen, aus denen nicht nur ein System der bildenden Kunst, sondern ein System der allgemeinen Lebenskunst und Menschengestaltung aufgebaut werden sollte. Sein Plan war ungeheuer, nicht fassbar in seinem ganzen Umfang für einen einzelnen Geist, nicht realisierbar in einer einzigen Generation. Um eine neue Kunst aus der Unkunst des modernen Lebens heraufzuführen wollte Menn die Menschen selbst umgestalten und ihnen zu einer neuen Erbschaft („une hérédité nouvelle“) verhelfen. Er ging von der richtigen Erkenntnis aus, dass von Kunsttheorien allein kein neuer Stil zu erwarten sei. Woher sollte dieser kommen, wenn nicht aus den Menschen und aus einer neuen Menschengemeinschaft? Ins Leben selbst muss Stil kommen, wenn der Ausdruck des Lebens in der Kunst das Gepräge des Stils tragen soll. Den Menschen muss geholfen werden, zu einer bewussten inneren Einheit und zur Herrschaft über sich selbst zu gelangen; dann erst können wir erwarten, in ihren Werken wieder Einheit und Sieg der Form über den Stoff anzutreffen. Dies war Menns erzieherischer Plan. Zu einer solchen Fundierung der Kunst, die nicht nur dem Künstler, sondern der Gesellschaft überhaupt unmittelbar zu gute kommen sollte, hat er wertvolle Vorarbeit geleistet. Diese wurde durch seinen Tod, im Jahre 1893, jäh unterbrochen. Fast zwei Jahrzehnte schien das angefangene Werk zu stocken. Wir haben jedoch die Zuversicht, dass wenig oder nichts davon verloren ging

¹⁾ Zweite Julinummer 1913 von *Wissen und Leben*. (B. XII. S. 503).

und dass einer seiner Schüler und Verehrer in absehbarer Zeit der Öffentlichkeit übergeben werde, was an Worten und Gedanken Menns unvergesslich geblieben ist und was an persönlichen Aufzeichnungen von ihm sich noch vorfindet.

Menn selbst hat eine Tatsache der Zukunft vorausgesehen, als er kurz vor seinem Ende einer Freundin gegenüber äußerte: „Was ich geleistet habe, ist eine Saat. Wenn ich tot sein werde, wird es den Anschein haben, als wäre die getane Arbeit umsonst gewesen. Aber die Saat wird aufgehen zu ihrer Zeit; dessen bin ich gewiss.“

Was wir im Folgenden darzustellen versuchen, ist nicht das große, auf die Menschenerziehung gerichtete Wollen Menns, sondern seine Rolle als Künstler und Lehrer und seine Beziehungen zur gegenwärtigen schweizerischen Malerei.

Die Voraussetzung zum Verständnis dieser Beziehungen wäre freilich eine ausführliche Darstellung von Menns Kunst in ihrem komplizierten Werdegang. Das würde uns jedoch vom geraden Weg nach dem Ziele zu weit abführen. Es sollen daher nur die Resultate dieses Werdeganges betrachtet und mit den Tendenzen der modernen Kunst verglichen werden.

1. STILPRINZIPIEN IN MENNS KUNST

Menn war ungemein vielseitig und wechselnd in seinem Schaffen. Wer die posthume Ausstellung seiner Werke in Genf besuchte, musste auf den ersten Blick glauben, dass er die Werke verschiedener Hände und ganz verschiedener Epochen vor sich habe. „Unpersönlich“ nannten viele den Stil Menns. Etwas Richtiges liegt wohl in der Bezeichnung. Menn hat in der Tat, im Gegensatz zu der individualistischen Strömung des neunzehnten Jahrhunderts, nicht nach einem persönlichen Stil gesucht, der seine begrenzte menschliche Individualität zum Ausdruck bringen sollte; sein Streben war vielmehr auf die allgemein gültigen Grundlagen eines Stiles gerichtet. Zu diesem Zwecke studierte er mit Bleistift und Pinsel die Meisterwerke der Antike, der italienischen, spanischen, niederländischen und französischen Kunst. Er kopierte in summarischer Weise alte und neue Meister. Selbst die Kunst Japans wurde auf die für uns brauchbaren Elemente hin geprüft.

„Es gibt nur *eine* Kunst, aber ihre Erscheinungsformen sind verschieden“, lautet ein bekannter Ausspruch. Diese eine Kunst wäre die Summe dessen, was an den Kunstwerken aller Länder und Zeiten wesentlich ist. Den wesentlichen Kern aus der Schale aller Zufälligkeiten herauszuheben war Menns unablässiges Bestreben. Auf einen universellen Kunst-Stil scheinen solche Bestrebungen gerichtet zu sein. Ein universeller Stil ist jedoch eine Abstraktion und künstlerisch eine Unmöglichkeit, weil das wahre Kunstwerk immer Auseinandersetzung eines Ich mit Welt und Leben bedeutet. Das geniale Ich erweitert freilich die Schranken des gewöhnlichen Ich, hat aber immerhin zeitliche, örtliche und persönliche Grenzen, welche die absolute Universalität unmöglich machen. Demnach wären Bestrebungen, wie sie Menn im Auge hatte, höchstens für die Kunstwissenschaft, nicht aber für die Kunst selbst fruchtbar; eine Ansicht, die unter Menns Gegnern und auch unter seinen Schülern manchen Vertreter hatte. Diese vergaßen, dass auch der individuelle Stil in reinster Form ein Ding der Unmöglichkeit, eine Abstraktion ist. Denn Stil ist nicht das Werk eines Einzelnen; das lehrt uns zur Genüge die Betrachtung und die Geschichte der Kunst, wo immer wir sie anfassen.

Stil war und ist stets die Schöpfung einer Gemeinschaft, und Stil-Elemente sind die in einer Gemeinschaft lebendig gewordenen konventionellen Zeichen und Formen¹⁾. Ist also ein rein individueller Stil ebenso unmöglich, wie ein universeller Stil, so muss es zwischen den beiden Extremen einen gangbaren Weg geben, auf welchem allgemeine Gesetze und individuelle Freiheit einander begegnen. Nach eben diesem Wege suchten große Künstler des neunzehnten Jahrhunderts, Gottfried Semper, Hans von Marées, Adolf Hildebrand. In ihrer Reihe steht auch Menn. Er legitimiert sich zwar durch kein schriftliches Werk; seine Lehre blieb gesprochenes Wort. Nur hie und da notierte ein Schüler sich Aussprüche, die einen Eindruck auf ihn gemacht hatten. Wohl trug sich Menn mit dem Gedanken einer schriftlichen Fixierung seiner Lehre. Hätte er sich durch eine Bilderschrift, wie die alten Ägypter sie besaßen, verständlich machen können, so wäre der Plan viel eher zur Ausführung gelangt. Des

¹⁾ In den Aufsätzen von Berlage, in *Wissen und Leben*, November, Dezember 1912 (B. XI, S. 168, 232, 307, 360) ist der Gedanke weiter ausgeführt.

geschriebenen Wortes hingegen bediente er sich nur ungern und hielt sich für ungeschickt zur literarischen Formulierung seiner Gedanken. So müssen wir uns denn einstweilen mit dem begnügen, was an gesprochenen Worten in seinem Kreise lebendig geblieben ist. Diese fruchtbar gebliebenen Gedanken beweisen zur Genüge, dass Menn, gleich den früher genannten Künstlern, an dem großen Orientierungsplane mitgearbeitet hat, nach welchem die Kunst unserer Zeit verlangt. Dieser Orientierungsarbeit gab er seine beste Kraft. In ihr zeigt sich seine Genialität und seine Größe.

Von den Bildern, die er gemalt, gezeichnet, radiert und lithographiert hat, zerstörte er selbst einen großen Teil, weil sie seiner vorauseilenden Erkenntnis vom Wesen der Kunst nicht entsprachen. Was uns von seinen Werken erhalten blieb, will nur als Teilstück seiner Lebensarbeit aufgefasst und unter dem Gesichtswinkel jener allgemeinen Orientierung betrachtet sein, die ihm, dem Pfadfinder und Pfadweiser, am Herzen lag.

Bei Betrachtung seiner Lehre gehen wir wohl am besten von deren sichtbaren Dokumenten von seinen Zeichnungen und Bildern aus. Eine sorgfältige Vergleichung dieser Werke lehrt uns erkennen, was an ihnen wesentlich ist und was als wesentliches, das heißt stilbildendes Element in einer Kunstlehre Aufnahme finden konnte.

Stilelemente sind, wie schon angedeutet, konventionelle Zeichen und Formen. Sie dienen dazu, das Naturvorbild, die Landschaft, das Modell, was immer dem Künstler als Vorlage dient, aus dem unpersönlichen, naturgesetzlichen Zusammenhang herauszuheben und in einen geistesgesetzlichen Zusammenhang einzuführen; sie sind also Mittel, durch welche die äußere Natur in eine innerliche, rein menschliche übersetzt werden kann; sie sind, nach Menns eigenem Ausdruck, „Elemente der Ordnung“, durch die wir alles beherrschen, was außer uns ist. Ein Kunstwerk enthält gerade soviel Stil, als es naturbeherrschende, ordnende Form besitzt.

2. DER LINEARE PARALLELISMUS

Eine Zeichnung aus der Menn-Schule veranschaulicht uns eines dieser Stilelemente. Ein Schüler zeichnete die antike Büste mit weichen Linien und Schatten, die möglichst getreu

den Rundungen des Gipsmodells folgen. Auf diese Zeichnung setzte der Lehrer ein Liniennetz ganz anderer Art, das nicht aus dem Vorbild stammt. Vom Scheitel zur Stirne, von der Stirne über die Gesichtsmitte hinunter bis zur Halsgrube sind parallele Linien gezogen, die auf die Naturformen keine Rücksicht nehmen, sondern Nasenflügel und Lippen überschneiden und die Rundung des Schädels negieren. Diese Geraden sind eine Dominante, die die ganze Zeichnung beherrscht. Sie verleihen der Erscheinung eine innere Festigkeit, ein Gesetz, einen Willen, eine Geschichte. Denken wir uns diese Linien hinweg, so bleiben bloß organische Formen zurück, die dem Modell abgeschrieben sind; die Sprache dieser Formen muss sich alsdann jeder selber deuten, muss sich ihre Proportionalität und ihre Dynamik klar legen so gut er kann und die Inhalte zu erraten suchen, welche, als die geistigen Motoren und eigentlichen Bildner, das Relief dieser Formen herausgetrieben haben. Doch in der *Deutung der Form* besteht ja gerade die künstlerische Arbeit, die der geniale Blick für den ungenialen leistet und die ein Werk erst zum Kunstwerk erhebt. Eine solche klärende und deutende Funktion verrichten die Parallelen unserer Zeichnung. An ihnen erfasst das Auge mit Leichtigkeit die Proportionen der niederen Stirn, der kräftigen Nase, des Kinnes, dessen Muskel wie ein Kraftstrang die Energien des Mundes zusammenhält. Erst durch den Richtungswechsel dieser Linien empfinden wir die Bewegung des Kopfes deutlich und erfassen mit der Funktion zugleich die gehaltene Willensenergie, die ihr zugrunde liegt. — Es bedarf keiner langen Übung, um jeden Strich herauszufinden, durch welchen Menn der Zeichnung des Schülers ein besonderes Gepräge aufgedrückt hat. Er holt aus den organischen Formen die Kraftlinien heraus und betont sie durch Wiederholung. Der Kopf des Römers wird dadurch zum Kopf des Imperators. Nicht aus der Porträtähnlichkeit schließen wir auf den Kaiser, sondern aus dem Machtbewusstsein, das aus den Zügen spricht. Die porträtmäßige Wiedergabe des Modells ist hier als Nebensache behandelt. Es soll ja kein Geschichtswerk illustriert, sondern ein Kunstwerk geschaffen werden. Als Zweck des Kunstwerks aber gilt das Herausholen des Wesentlichen aus der Erscheinung, oder, um mit Fromentin zu sprechen, das Sichtbarmachen des Unsichtbaren.

Das Mittel dazu ist hier der Parallelismus der Linien, den wir als eines der wichtigsten Stilelemente bei Menn an den Anfang der Reihe stellen.

Das Prinzip des Parallelismus lässt sich auch auf die Landschaft anwenden. In Parallelen staffelt sich die Ebene zum Horizont und gewinnt Raamtiefe; in gleichtaktigen Bewegungen gleiten die Wellen eines Flusses zwischen ihren Ufern; in gleichartigen Gebilden schichten sich manchmal die Wolkenmassen und bauen für das Auge das Gewölbe des Himmels auf. Und wenn die Frühlingserde von der Sonne erwärmt wird, dann strahlt sie ihre Säfte aus in parallelen und radialen Gebilden, die als Gräser und Halme, als Stämme, Zweige und Blätterbüschel gruppenweise den Weg zu Licht und Wärme suchen. Es gibt kleine Landschaften und späte Studien von Menn, in welchen dieser Parallelismus des Naturlebens zu einem Poem von unaussprechlicher Schlichtheit und Feinheit gestaltet ist.

Der Parallelismus ist Ausdruck einer Ordnung, einer Gesetzmäßigkeit. Er betont das stabile Element im flutenden Wechsel der Erscheinungen. Jede Tagesstunde und jede Sonnenbewegung verändert Farbe und Form der Dinge für unser Auge. Diese Relativität des Sichtbaren hat die impressionistische Malerei der letzten Jahrzehnte mit leichten, kühnen Pinselstrichen erhascht und gestaltet. Mit gewollter Einseitigkeit gab sie von der Erscheinung nur das, was vergeht. So weit ist Menn nicht gegangen. Sein Auge ist zwar sensibel genug, um die Relationen der Erscheinungen zu erfassen. Auch freut er sich mit den Impressionisten am schöpferischen Lichte, das jeden Augenblick alles neu gestaltet. Aber es liegt nicht in seiner Art, sich dem Zauber des einzigen Momentes rückhaltlos zu überlassen. Das Vorher und Nachher ist auch da für ihn und schlingt um die Gegenwart den Knoten der Notwendigkeit. Der Wechsel selbst ist determiniert durch ein feinmaschiges, unzerreißbares Netz von Ursächlichkeiten. Dem Fließenden stellt sich ein Beharrendes entgegen, dem Wechsel die Ordnung, dem Leben das Gesetz.

Besonders klar und schön zeigt sich Menns Standpunkt in seinem Selbstbildnis mit dem Hute. Er hat es mit treffendem Ausdruck „seine Autobiographie“ genannt. Wir wollen jedoch die autobiographische Seite des Bildes dem Scharfblick des Be-

trichters überlassen und es in diesem Zusammenhang hauptsächlich als künstlerisches Selbstbekenntnis zu begreifen suchen. Die Farbgebung des Originals würde dabei besonders zu statten kommen.

Der Künstler stellt sich im vollen Sonnenlichte dar. Ein Strohhut beschattet die obere Gesichtshälfte. Aber auch in die Schatten dringen die von der Umgebung reflektierten Sonnenstrahlen und machen sie durchsichtig, kühl und klar wie blaue Luft. Wo die Sonne direkt auffällt, hat der Pinsel locker die rötlichen Farben aufgetragen und hat wahrnehmbar gemacht, wie das erwärmte Blut die gesunde Haut durchströmt. Der blonde Bart und Hut erhöhen die Farbigkeit des Gesichtes, die der graue Hintergrund zusammenhält und konzentriert. Als farbige Erscheinung ist das Bild ein frisches Bekenntnis moderner Freilichtmalerei. Ein impressionistisches Bild kann man es dennoch nicht nennen. Der Impressionist gibt die farbige Oberfläche, die Hülle, das, was leicht und zart vom Licht berührt und durchleuchtet wird. Menn hingegen sucht das Schwebende des optischen Eindrucks zu festigen, indem er das innere Kräftespiel, die strukturelle Wahrheit der Erscheinung sichtbar macht. Das Mittel hierzu ist wieder der lineare Parallelismus, der die beschattete Gesichtspartie beherrscht. Durch diese willkürlichen Geraden erhält der lebenswarme Porträtkopf erst die Dominante: in ihnen wird jene innere Festigkeit, jene widerstandskräftige Beharrlichkeit betont, die mit dem Namen Menns verbunden bleiben wird im Gedächtnis aller, die ihn gekannt haben.

Der Parallelismus ist natürlich nicht eine Erfindung Menns. Die byzantinische, romanische und gotische Kunst haben von diesem Mittel des Stils reichlichen Gebrauch gemacht. Wir finden es noch vielfach in den Zeichnungen von Leonardo da Vinci und der Früh-Renaissance. Die realistischen und rein malerischen Tendenzen des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts verdrängen es; aber in Meisterzeichnungen des neunzehnten Jahrhunderts dringt es wieder durch. Puvis de Chavannes, Millet, Segantini sind hier zu nennen. Gerade der Umstand, dass es sich dabei nicht um willkürliche Erfindungen handelt, lässt uns dieses Stilelement um so bedeutsamer erscheinen.

Die letzten zwei Jahrzehnte schweizerischer Kunstentwicklung haben bereits gezeigt, wie fruchtbar dieses Element geworden ist.

3. DIE STRUKTIVEN AKZENTE.

Der Parallelismus ist ein ordnendes Prinzip und bringt Einheit in das organisch Lebendige, welches natürlich vorhanden sein muss, damit man es durch Ordnung beherrschen kann. Für die byzantinische Kunst war es in der Antike vorhanden, die überwunden werden sollte, und so gründlich überwunden worden ist, dass der schematische Parallelismus eine despotische Herrschaft ausübte. In der romanischen Kunst herrschte ein ähnlicher Konflikt, der ebenfalls zugunsten der Gesetzmäßigkeit gelöst wurde. In den Meisterwerken der Gotik hingegen, etwa in den Skulpturen von Chartres, ist das Gesetz in Freiheit umgewandelt. Das organische Element lebt sich hier in Rhythmen aus, die von einem hohen, freudigen Willen diktiert werden. In der Renaissance und den folgenden Jahrhunderten durchbricht das organische Element wie in der Römerzeit wieder Schranke um Schranke und wird erst heute allmählich von neuem eingefangen, nachdem ein wachsendes Bedürfnis nach Regel und Halt die jungen Zielstrebenden ergriffen hat.

Was heute überwunden werden soll, das ist der Realismus des neunzehnten Jahrhunderts; Menn war eine zeitlang stark in seinem Fahrwasser. Er studierte die Erscheinungen mit dem Auge eines Naturforschers; er analysierte und sezierte, damit der innere Mechanismus der Dinge ihm vertraut werde; er modellierte wie ein Plastiker, damit er vom Volumen der Dinge bestimmte Raumvorstellungen habe. Der Raumeindruck, den das Auge vermittelt, genügte ihm nicht, er nahm den Tastsinn der Hand zu Hilfe. Um eine Figur räumlich richtig auf der Leinwand entstehen zu lassen, verschmähte er es nicht, zuerst, gleich dem Bildhauer, die Figur als Drahtgerüst in den wirklichen Raum zu projizieren. Innenräume, Plätze, Straßen ließ er von seinen Schülern in Kartonmodellen räumlich ausführen, damit bei ihrer Reduktion auf die Fläche die Richtigkeit des tatsächlichen Raumeindrucks wirksam sei.

Eine Unklarheit war diesem bewussten, hellen Geiste zuwider wie eine Unwahrheit. „Entrez hardiment dans le dedans des choses“, lautete eine Aufforderung an seine Schüler. Damit die äußere Erscheinung der Dinge vollkommen sei, musste nach seiner Ansicht ihr innerer Bau fühlbar und sichtbar sein.

Eine Zeichnung eines alten Bettlers wäre als ein Beispiel unter vielen herauszugreifen. Es lässt sich von dieser Zeichnung sagen, dass sie nur Hauptsachen gibt; kein Detail; wenig Oberfläche. Das Volumen hingegen ist mit Händen zu greifen; der Bau des Kopfes, die Struktur und Zusammenhänge aller Teile sind so anschaulich gemacht, dass der Blick, indem er das Ganze richtig fasst, alles Nebensächliche unwillkürlich richtig ergänzt. Die Fähigkeit, eine Erscheinung von innen heraus aufzubauen, zeigt sich hier in aller Deutlichkeit. Aber auch in den Korrekturen der Schülerzeichnung und im Selbstporträt gewahren wir besonders um die Augen, auf den Backenknochen, um Mund und Nase, jene knappen, scharfen Akzente, welche aus der Naturform das Wesentliche herausholen.

Diese Akzente bedeuten für die Malerei ungefähr das selbe, was der Lapidarstil für die Literatur bedeutet. Sie vereinfachen das Wirklichkeitsbild; sie machen die Ordnung des natürlichen Mechanismus wahrnehmbar und können somit ebenfalls zu den Stilelementen gezählt werden. Sie sind in unserer Zeit noch nicht eigentlich konventionelle Zeichen geworden, wie dies zum Beispiel in der japanischen Kunst der Fall ist; aber sie sind zu allen Zeiten die Grundbedingungen gewesen, aus welchen typische Stile entstehen konnten.

Das Wirklichkeitsbedürfnis wirkte überall bestimmend in Menns Kunst hinein und ist, wie später gezeigt werden soll, ein charakteristischer Zug der jungen Schweizer Schule geblieben. Es handelt sich hier um eine Formfrage, die ihre tieferen Wurzeln nicht nur in Menns Individualität hat, sondern in der Rasse, im Milieu, dem er angehörte. Das Besondere seiner Leistung besteht darin, dass er für diesen schweizerischen Wirklichkeitssinn jene künstlerische Formel, den bildnerischen Lapidarstil, gefunden hat, den wir als die struktiven Akzente bezeichnen.

4. DIE ATMOSPHERISCHE VERSCHLEIERUNG

Parallelismus und strukturelle Akzente haben den Charakter von Stilformeln. Ihre Wirkung hängt natürlich von der feinen Unterscheidungsabgabe ab, die bei ihrer Anwendung die Wahl trifft. In einer Gewitterlandschaft zum Beispiel wird der Künstler die Stabilität und Gesetzmäßigkeit der Dinge nicht betonen, da sie durch den Aufruhr der Elemente für unser Gefühl geradezu aufgehoben werden. Wenn Menn ein Frauen- oder Kinderbildnis malte, so hütete er sich, durch die parallelen Kraftlinien den Charakter der Weichheit und Unbestimmtheit zu zerstören, der in diesem Falle den Gesichtszügen verbleiben muss, damit die Eindrücke und Gefühle jedes Augenblicks mit zartem Finger auf dieser schmiegsamen Klaviatur spielen können. Einige Frauenbildnisse von Menn gehören in dieser Beziehung zu den Perlen seines Werkes. Seine künstlerische Forderung lautete also, je nach den Umständen: *rabotez!* hobelt, oder *caressez!* liebkost mit dem Pinsel. — Heute fängt er die Erscheinung im ehernen Netz des Parallelismus, morgen drängt er das Gesetz zurück, um dem Gefühlsausdruck eine Sphäre relativer Freiheit zu schaffen. Er verhüllt also, wenn es sein muss, die Form durch einen feinen Schleier von Licht und Schatten. Dieses Kunstmittel, das *sfumato* Leonardos, ist vom Impressionismus in farbiger Auflage erneuert worden. Es soll nicht als ein Charakteristikum der Menn-Schule dargestellt werden, sondern nur als eines jener Elemente, die nicht fehlen durften, wo das Bestreben auf eine universelle Kunstsprache gerichtet war.

5. DER LINEARE RHYTHMUS

Eigenwüchsiger ist ein viertes Stilmittel bei Menn: die *Silhouette*, sowohl die begrenzende äußere, wie die trennende innere Umrisslinie. „Jede Figur hat drei Profile“, lehrte Menn, „nämlich je eines rechts und links und ein drittes da, wo Licht und Schatten sich treffen“. Die Silhouette ist ihm von größter Wichtigkeit, denn sie nimmt zuerst den Blick gefangen; sie vermittelt schlagwortartig das Wesentliche einer Erscheinung. Man kann wohl sagen, dass sie die graphische Zusammenfassung und Synthese eines Gegenstandes bedeutet. Aber sie ist noch in höherem Sinne ein Element des Stils: sie erfasst nicht nur die äußere Erscheinung

und klärt sie für unser Auge: sie bemächtigt sich auch der geistigen Inhalte und macht sie sichtbar durch das wunderbare Mittel des linearen Rhythmus.

Es gibt große Kunstkreise, welche zeichnerisch fast ausschließlich mit der umgrenzenden Linie arbeiten. Die ägyptische Kunst tat es in vollendetster Weise; die griechische Malerei bis zur Blüte bediente sich fast ausschließlich der formumgrenzenden, nicht der schattierenden Linie. Die persische Kunst tut heute noch ein Gleiches. Die japanische Graphik treibt mit der Silhouette ein anmutiges Spiel, dessen Reize nur mit den Augen nachgeföhlt, nicht aber mit Worten ausgedrückt werden können. Im Abendland behauptete sich die Linie als wesentliches Element im Flächenschmuck des Mittelalters, wurde dann aber durch die illusionistische Renaissance-Kunst zurückgedrängt und verkümmerte infolge der reinmalerischen Tendenzen der folgenden Jahrhunderte. Damit ging eines der wichtigsten Elemente des Stils für die Kunst verloren und musste im neunzehnten Jahrhundert unter mühsamem Ringen erst wieder entdeckt werden.

Die Kunst des Empire hat zuerst wieder nach linearen Werten gesucht. Ingres, der Lehrer Menns, bewegt sich in dieser Richtung; aber dieser begeisterte Verehrer der Antike nimmt mit den formalen Qualitäten zugleich Inhalte einer vergangenen Zeit in seine Seele und in seine Kunst auf. Seine Manier konnte wohl eine Zeit lang zum ästhetischen Ideal erhoben werden, aber Wurzel fassen konnte sie nicht; wie denn überhaupt nie ein literarisches Ideal oder ein historischer Stil das Erdenbürgerrecht erhält.

Auf Menn hat die elegante, synthetische Liniensprache Ingres' einen nachhaltigen Eindruck gemacht. Bis in die Landschaften der fünfziger Jahre und einzelne Bildnisse sogar der sechziger Jahre ist ein Nachklang jener wohl lautenden Formel zu spüren. Dann aber trat endgültig ein Bruch ein. Das historische Prinzip war bei ihm überwunden. Was jetzt als Linie aus seinen Bildern heraustritt, ist etwas durchaus Neues. Der Unterschied, den man sich am besten durch Vergleichung der frühesten und der letzten Bildnisse klar macht¹⁾, lässt sich folgendermaßen ausdrücken:

¹⁾ Im Kunstmuseum in Genf sind Bilder aus allen Epochen seines Schaffens im Menn-Saale vereinigt.

Die älteren Bilder zeigen eine *gewollte*, die späteren eine *gewachsene* Silhouette.

Menn hatte sich ein Studium daraus gemacht, die rhythmischen Elemente nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auch in Musik und Poesie aufzusuchen und mit einander zu vergleichen. Dabei wurde ihm klar, dass es auch in der bildenden Kunst rhythmische Gesetze gebe, die etwa dem entsprechen würden, was in den tönenden Künsten Takt und Metrum sind. Diesen messbaren Zeiteinheiten hätte die Malerei Maßeinheiten gegenüber zu stellen, welche freilich, so lange noch keine oder wenige mathematische Gesetze der Proportionalität gefunden worden, nur annähernd und gefühlsmäßig zu bestimmen sind. Menn nannte diese Einheiten die *Länge* und die *Kürze* und verstand es vortrefflich, etwa bei Besprechung eines griechischen Reliefs, zu zeigen, wie hoch entwickelt bei den Griechen der Sinn für die Länge und die Kürze gewesen ist.

Diese Erkenntnisse des Künstlers und Forschers haben in seiner Umgebung so nachhaltig gewirkt, dass wir heute keine schweizerische Kunstaussstellung besuchen können, ohne gerade bei ihren bedeutendsten Erscheinungen an Menn erinnert zu werden. Doch ehe wir den Fäden nachgehen, die Menn mit unserer Zeit verbinden, müssen wir auf ein letztes Mittel künstlerischen Ausdrucks hinweisen, das ebenfalls zu einem gefestigten Besitz der jungen Schweizer-Schule geworden ist:

6. DIE DEKORATIVE BILDKOMPOSITION

Sie ist das vornehmste Mittel, durch welches die Natur im Kunstwerk zu ihrer höheren Funktion erhoben wird. Das dekorative Prinzip bedeutet eine Entfernung vom Natureindruck, eine Vereinfachung, Anpassung an das Material, ein Gestalten von innen heraus. In der Bezeichnung selbst liegt aber auch der Hinweis darauf, dass die dekorative Kunst an ihre ursprüngliche Funktion, Flächenkunst zu sein, wieder anknüpft. Je mehr die Malerei an die Fläche gebunden wird, desto mehr wird sie notwendigerweise zur Zweidimensionalität zurückgeführt. Diesen Weg geht die Malerei heute. Menn hat diese Entwicklungsnotwendigkeit vorausgesehen. Es ist dies um so erstaunlicher, als er, der Raumgestalter und Körperbildner, damit sich selbst Opposition

machen musste. Dennoch wich er dem Problem der Flächenkunst nicht aus und kam gerade auf diesem Wege zu der Erkenntnis von der primordialen Bedeutung der Linie. „Une peinture est décorative, quand elle charme par ses grandes lignes.“ Diese großen Linien, von denen Menn spricht, sind nichts anderes als die Silhouetten, die innere und äußere; und das Mittel, wodurch sie uns fesseln sollen, ist der Rhythmus der Längen und Kürzen. Damit kommen wir auf schon gesagtes zurück. Es ist kaum nötig, auf den Unterschied zwischen diesen Kompositionsmitteln und denjenigen der sogenannten Historienmalerei hinzuweisen, mit welcher Menn angefangen hatte. Sein Weg aber ging durch den Realismus und darüber hinaus zu dem, was uns heute als Stil vorschwebt. In seiner Isolierung hatte er in den siebziger und achtziger Jahren eine Richtung angestrebt, die heute dominierend geworden ist. Er selbst konnte seine Erkenntnisse nur in Skizzen und Studien und in der Lehrtätigkeit verwerten, denn, wie Débrit schrieb, gab es in seiner Vaterstadt nicht Wände, auf denen er seine Kunst hätte entfalten können. Es kann hingegen nicht als Zufälligkeit angesehen werden, dass derjenige Künstler, der auch in Deutschland und Österreich als ein Pionier der neuen Richtung angesehen wird, dass Ferdinand Hodler aus der Schule Menns hervorgegangen ist.

Unter dem Druck von innen und außen hat Menn ein eigenartiges Lebenswerk geschaffen. Es gleicht einem groß angelegten Bauplan, den der Meister mit unzähligen Skizzen und Dokumenten ausgestattet, aber selbst nicht weit über die Fundamente hinausgeführt hat.

Was in der Folge aus diesem Bauplan geworden, wie die jüngere Generation ihn nützte, ausbaute und neuen Zwecken dienstbar machte, das soll uns im zweiten Teil dieser Orientierungsschau beschäftigen.

WIEN

ANNA LANICCA

(Ein zweiter Teil folgt.)

□ □ □