**Zeitschrift:** Wissen und Leben

**Herausgeber:** Neue Helvetische Gesellschaft

**Band:** 25 (1922-1923)

**Artikel:** Die Gunst der Stunde : eine Glosse zur Schweizer Malerei der Gegenwart

**Autor:** Schäfer, Wilhelm

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-749883

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 14.07.2025

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

Wir Domestizierten aber stehen doch nicht jeder so selbstbewusst und stolzgenügsam auf eigenen Beinen wie jene. In unsern Verhältnissen, wo jeder auf den andern angewiesen ist, können wir dies ja auch nicht. Wir sollen und wollen ja die ererbte Ungeselligkeit überwinden und, weil wir nicht aus uns heraustreten und den geraden Weg zueinander und den direkten affektiven Rapport finden, so machen wir Umwege und gründen Vereine und feiern Feste und suchen dem Herzen der Mitbürger so beizukommen. Und wir werfen uns in die angemaßte Gemütlichkeit. Und die Oberflächlichen sind ganz glücklich dabei und glauben den richtigen Zusammenhang mit der Menschheit am Wickel zu haben. Und die Tiefern denken sich: immer noch besser diesen Pseudorapport als gar keinen.

Und so ist es unser tragisches Schicksal, dass wir Jahr für Jahr weiter uns mit Festefeiern bemühen müssen, gerade, weil wir sie bei unserm ungeselligen Temperament nicht richtig und fröhlich feiern können. Wenn wir dies aber einmal können, dann haben wir auch keine organisierten Feste und Vereine mehr nötig, und wir sind vollauf zufrieden mit den frohen Festen, die uns die Jahrhunderte und die Natur gestiftet haben: Weihnacht, Kirchweih, Fastnacht, Johannistag und wie sie alle heißen.

LUZERN JAKOB WYRSCH

# DIE GUNST DER STUNDE

## EINE GLOSSE ZUR SCHWEIZER MALEREI DER GEGENWART

Die gegenwärtige Wiesbadener Ausstellung des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein zeigt einen besonderen Schweizer Saal und außerdem im Ehrensaal je drei Bilder von Ferdinand Hodler und Max Buri, weil beide Künstler zu Lebzeiten dem Vorstand des Verbandes angehörten. *Das mutige Weib* von Hodler und *Nach dem Begräbnis* von Buri geben zwei Klänge in das Konzert, deren Stärke sonst nicht erreicht wird; und der Kuppelraum, dessen sechs Wände mit je drei Bildern von Amiet, Boss, G. Giacometti, Berger, Blanchet und Pellegrini geschmückt sind, ist unter den modernen Sälen der Ausstellung wiederum der stärkste. Hodler und Buri hängen in einer Auswahl des Reifsten, was die rheinländische Kunst mit Thoma und Steinhausen, Böhle und Altheim, Schönleber und Dill, Gebhardt und Bochmann, Hoelzel und Trübner, Pleuer und Reiniger zur Schau bieten kann: sie hängen zugehörig da wie unter Brüdern und doch durch ein Etwas getrennt, das nicht nur eine andere Stärke, sondern auch eine andere Artung ist. Auf dieses Andere suchend zu deuten, soll das Ziel dieser Glosse sein.

Nehmen wir an, Hodler und Buri hingen in einer solchen Gemeinsamkeit mit französischen Bildern, die andere Artung würde ebenso, sagen wir getrost noch viel stärker auffallen. Es muss also in der Schweizer Malerei, wie sie von Hodler und Buri repräsentiert wird, etwas Eigentümliches sein. Da die Schweizer wohl eine Nation, aber im ethnologischen Sinn kein besonderes Volk vorstellen, kann es sich nicht um eine rassenmäßige Besonderheit handeln; es muss lediglich ein besonderer Zustand der abendländischen Malerei sein, in dem sie anders dastehen.

Diesen besonderen Zustand können wir nur feststellen, indem wir über den allgemeinen Zustand der abendländischen Malerei Klarheit zu erlangen versuchen.

Die abendländische Malerei beginnt jenseits und diesseits der Alpen mit Wandbildern, die sich aus dem funkelnden Mosaik als ein sanfterer und freierer Raumschmuck ablösen. Auf dem Umweg über das Altarbild entwickelt sich wiederum daraus das Tafelbild, wie es etwa seit den Brüdern van Eyck bestimmend für die abendländische Malerei wird. Es gelangt schließlich aus seiner sakralen Herkunft zur bürgerlichen Verwendung und brilliert infolgedessen im Detail, wird ein Mittelding zwischen Buchmalerei und Glasfenster, behält aber seine Grundeigenschaft, geschmückte Fläche zu sein, bis Holbein bei. Was mit Konrad Witz gewaltig einsetzt und bei Pacher mit Übereifer versucht wird: die Gestaltung einer Raumillusion, bleibt nur eine zeichnerische Leidenschaft. Aller Perspektive zum Trotz verharrt die Bildschau im Nebeneinander farbiger Flächen, und die eigentliche Malkunst der Altmeister ist, die Lokalfarben — d. h. die augenscheinlich den Dingen eigentümlichen Farben — in dieses Nebeneinander zu stimmen. Die strahlende Festlichkeit der altdeutschen Meister beruht auf dieser mit höchster Kunst durchgestimmten Harmonie der Lokalfarben.

Nichtsdestoweniger nimmt die Verbürgerlichung, die von Giotto zu den van Eycks eingetreten ist, ihren Fortgang; die Entwicklung der abendländischen Malerei seit den Brüdern van Eyck verläuft naturalistisch, d. h. sie sucht immer mehr ein naturgetreues Schaubild der Wirklichkeit zu geben. So gelangt sie schließlich zu jener Umwandlung der Mittel, die wir äußerlich als das Handwerk der modernen Ölmalerei und innerlich als das Problem der sogenannten Raumbildung kennen. Die Ölmalerei — deren Erfinder durchaus nicht die Brüder van Eyck sind — ist der pastose Auftrag undurchsichtiger Farben, während die Malerei bis dahin Lasur, d. h. der Auftrag durchsichtiger Farben in einem vielfachen Übereinander war. Von den van Eyck bis Holbein waren die Bilder sozusagen gemalte Glasfenster, deren farbige Leuchtkraft aus den durchscheinenden Gründen kam; und die berühmte Erfindung der Brüder van Eyck war lediglich ein — uns übrigens noch unbekanntes — Malmittel, das ein vielfaches Übereinander der Lasuren erlaubte. Das Raumproblem aber kommt aus der bloß zeichnerischen Perspektive in die Fläche, als man das Hilfsmittel des Schattens entdeckt. Indem die bis dahin von vorn einfallende Lichtquelle nach der Seite gedreht wird, erscheinen neben den Dingen ihre Schatten, und zwar so, dass die Licht- und Schattenmassen über die gegenständlichen Umrisse hinaus zu besonderen Erscheinungen werden. Nicht mehr aus dem farbigen Nebeneinander der Gegenstände werden fortab die Bilder komponiert, sondern aus dem Helldunkelspiel der Licht- und Schattenmassen.

Diese Wandlung der Malerei, die etwa mit dem späten Tizian begann, brachte überhaupt erst den Begriff des „Malerischen" auf, der bis dahin unbekannt war. Malerisch sein heißt eben im Helldunkelspiel eine gute Figur machen; und alles, was wir danach „barock" nennen, ist nichts anderes als eine Verwandlung der Baukunst aus dem Geist der Helldunkelmalerei.

Da die Abstufungen von Licht und Schatten nicht nur im Neben-, sondern auch im Hintereinander sichtbar werden, war damit für die Malerei ein neues und erst das eigentliche Mittel der Raumbildung gewonnen. Dieses neue Mittel fand in Rembrandt seinen Zauberer, in Franz Hals und Velasquez seine großen Meister. Sie malten kein farbiges Nebeneinander mehr auf die Fläche, sondern ein Stück Raum und bedienten sich dazu des neuen Mittels der pastos hingestrichenen Ölfarbe — deren lockere Pinselstriche aufs beste mit den lockeren Licht- und Schattenmassen korrespondierten — bis zur Bravour der Primamalerei, die seit Franz Hals das heimliche Ideal der Maler wurde.

Seitdem gibt es „Valeurs" in der Malerei, d. h. ein Bild wird als Toneinheit gemalt, aus der die Farben nur noch nach ihrem Helldunkelwert sprechen können. Die Illusion des Raumes, als höchstes Ziel des Naturalismus, ist damit erreicht, aber die festliche Farbigkeit des Bildes ist vergangen; die Malerei ist eine mit dem Pinsel geübte Schwarzweißkunst geworden, der sich die Farben einfügen müssen. Das handwerkliche Ideal dieser Kunst ist erreicht, wenn jede Nuance der Farbe nach ihrem Helldunkelwert im ersten Hinhieb der Primamalerei richtig gesetzt werden kann.

Derartig, als Helldunkel-, a Barock-Kunst, wurde dem neunzehnten Jahrhundert die Malerei überliefert; und zwar geschah diese Überlieferung durch die blässlich vornehmen Engländer und durch den rassigen Spanier Goya. Alles, was danach — zumeist in Frankreich — geschah, von der Schule zu Fontainebleau bis Courbet und Manet, war die Wiedereroberung dieser Malerei. Bezeichnend für ihr Ideal war der sogenannte Galerierahmen, schwarz mit schmalem Goldrand: aus seiner Tiefe und der ihm angelagerten Dunkelheit leuchteten die Lichter und Farben her: das Licht kämpfte mit der Finsternis.

Das leidenschaftliche Naturstudium im neunzehnten Jahrhundert musste von selber zur Erkenntnis führen, dass es im hellichten Tag jene Dunkelheit, mit der das farbige Licht auf den Bildern kämpfte, gar nicht gab. Diese Erkenntnis führte zum Pleinairismus, der die Farben von der Lichtseite her zu malen begann, und von da zum Impressionismus, der ein verbissenes Studium der Lichter und Schatten in ihrem farbigen Zustand war. Die missachtete Farbe kam wieder, aber nun haftete sie nicht mehr als Lokalfarbe an den Dingen, sondern alle farbige Erscheinung war prismatische Lichtzerteilung und Reflex: in ihm konnte eine Wiese blau oder rot, das Meer gelb und der Himmel grün sein. So peinlich genau wurde dieses Studium getrieben, dass es — bei Monet nach Tagesstunden datiert — zuletzt fast eine exakte Wissenschaft war.

In diese exakte Wissenschaft hinein kam jener Aufschrei, der für Jahrhunderte den Namen Vincent van Gogh tragen wird. Ein Außenseiter aus Holland, dem typischen Land der Helldunkelmalerei, ein malender Kunsthandlungsgehilfe, riss den Schleier der impressionistischen Herrlichkeit in Fetzen, dass die Farbe wieder an den Tag kam, die der Impressionismus, nicht weniger als die Helldunkelmalerei dem Ton, der exakten, d. h. aufs äußerste richtigen, natürlichen Wiedergabe des lichterfüllten Raumes geopfert hatte. Seitdem ist die Farbe, das eigentliche und primäre Mittel der Malerei, wieder die heimliche Leidenschaft der Maler geworden; und was man dem Expressionismus alles als Eigenwilligkeit vorwerfen mag: diesen grundsätzlichen Vorzug kann man ihm nicht absprechen, dass er der Farbe über alle Tonwerte des Helldunkels und alle Lichtwahrheit des Impressionismus hinaus wieder ihr Recht gab.

Wer diese Dinge drastisch vor Augen haben will, muss ein gutes impressionistisches Bild zwischen zwei Altmeisterbilder oder einen Altmeister zwischen zwei Impressionisten hängen: unvergleichlich ist dort die Subtilität der Farben in ihren schillernden Tonwerten, unvergleichlich hier die strahlende Pracht und festliche Schönheit. Nach dieser festlichen Schönheit klarer Farben schrie van Gogh, und nun der Aufschrei einmal in der abendländischen Malerei ist, wird er nicht verhallen, ehe sie wieder heimgekehrt ist, heimgekehrt in die klare und einfache Entfaltung dieses höchsten Wunders, das unser Auge wahrnehmen kann, des farbigen Wunders der Welt.

Die moderne Malerei wird wieder altmeisterlich, d. h. klassisch sein, nachdem sie Jahrhunderte lang barock und romantisch war. Das heißt nicht, dass sie zur

Lasurmalerei oder sonst einem handwerklichen Mittel der Alten zurückkehrt, das heißt nicht, dass sie irgendwie ihren Stil als Handschrift nachahmt — alle dahin gehenden Versuche haben sich als Spielereien erwiesen —: sie wird das handwerkliche Mittel der modernen Ölmalerei behalten, sie wird nichts von dem vergessen, was sie durch das exakte Studium des Impressionismus über die Substanz der Farben und ihre Reflexe gelernt hat; aber sie wird wieder zur freien Verwertung der Farbe übergehen, sie wird von neuem — in Wahrheit von neuem — ihre Bilder aus dem klaren Nebeneinander der farbigen Flächen malen, sie wird großes Orchester der Farben statt Kammermusik der Tonwerte sein.

Hier ist der Punkt, wo die Schweizer Malerei vor zwei Jahrzehnten kühner als sonst eine im Abendland eingesetzt, wo sie ihre Besonderheit gefunden hat. Mag die massige Größe, mit der Ferdinand Hodler in seinen letzten Bildern die Farbe ausspielte, mag die plakathafte Art, mit der Max Buri seine Lokalfarben setzte, mag die Unbekümmertheit, mit der Cuno Amiet purpurne Schatten vor grünes Licht stellt, untereinander verschieden sein: in dieser klaren Hinwendung zum großen Orchester sind die drei Meister einig, in ihr sind sie der deutschen Instrumentation wie der französischen Kammermusik die Besonderheit, von der wir sprachen. Die Franzosen haben sich mit dem letzten Renoir noch einmal der Subtilität zugewandt, die Deutschen haben sich einem wilden Expressionismus ergeben: jene zögern, den Schritt ganz zu wagen, den schon Cézanne aus dem Helldunkel gegen van Gogh ging; diese glauben, mit tollen Sprüngen über die Schranken ausbrechen zu können, die jeder Wendung der Kunst, auch der von heute, in der Natur gesetzt sind. Jene drei Schweizer haben — vielleicht dank der hellen, durchsichtigen Luft ihrer Heimat — einem klaren Instinkt folgend, den Schritt zur Farbe getan, ohne von der Natur abzuweichen. Die Jugend ist ihnen gefolgt — und wieder abgewichen, weil die Lockung aus Frankreich allzu schön war. Bleibt sie stark im Sinn ihrer Großen, lässt sie sich nicht beirren durch das, was hüben und drüben geschieht, so tritt sie in eine Berufung ein, wie sie ehemals die Gunst der Stunde den Holländern schenkte, als sie der italienischen Lockung zum Trotz ihre eigene Kunst und damit aus ihrer Provinz ein Land und aus sich selber ein Volk machten.

LUDWIGSHAFEN WILHELM SCHÄFER

# HEINRICH WOELFFLIN UND DIE DEUTSCHE LITERATURGESCHICHTE

Das Problem wechselseitiger Erhellung der Künste stünde bereits auf einem vergilbten Blatte, wenn Oswald Spenglers Denkweisen sich auch auf kontrollierbaren, kleinern Feldern der Kunst- und Literaturgeschichte durchsetzen könnten. Kunst erhellt Spengler überhaupt nurmehr durch Mathematik und keinesfalls in der platonischen Vergleichsart (mit der Gundolf sich hilft), wenn er Beethoven und Goethe scheidet mit dem Bilde von der Kugel, von der billigerweise nicht gefordert werde, dass sie Würfel sei. Wie erhellt Spengler den Unterschied des Poseidontempels von Pästum und des Ulmermünsters, der zwei reifen Werke der Dorik und Gotik, um ein keckes Beispiel zu wählen? Als einen Unterschied, gleichbedeutend dem der euklidischen Geometrie der körperlichen Grenzflächen und der analytischen Geometrie der Lage von Raumpunkten in bezug auf Raumachsen. — Wie erhellt er die Entstehung der Sonate? Etwa so: „Als Newton und