

Zum Schweizerischen Turnus 1915

Autor(en): **M.W.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift**

Band (Jahr): **19 (1915)**

PDF erstellt am: **24.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-573287>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Turnus 1915.

Fritz Boscobitz, Zolliton. Dekorativer Entwurf.

Zum Schweizerischen Turnus 1915.

Mit insgesamt zwölf Kunstbeilagen und einundzwanzig Reproduktionen im Texte.

Es ist sonst nicht unsere Gepflogenheit, über Ausstellungen zu berichten. Wir lassen lieber den einzelnen Künstler zu Worte kommen, als daß wir Stimmengewirr und gar Kampfgeschrei des öffentlichen Kunstbetriebes in unsere Blätter herüberzerren, und lieber lassen wir den Leser in das Heiligtum der Künstlerwerkstatt blicken, als daß wir ihn den Zufälligkeiten einer publikten Kunstparade entlangführen. Aber Gepflogenheiten sind keine Gesetze. Sie und da hat auch die Umschau ihre Berechtigung, und in einem besondern Augenblick mag sie wohl gar zur Einschau werden.

Der Augenblick ist besonders genug. Das gewaltigste Ereignis, das wohl kein Einsichtiger mehr als Zufälligkeit wertet, sondern als Kulmination langer Entwicklungsreihen, hat einen aufgerüttelt und der Gedankenlosigkeit entrißen. Man ist gewillt, in die Tiefen zu blicken, aller Äußerungen Grund zu begreifen und aus den Dingen der ahnungslosen Vergangenheit Sinn und Deutung der furchtbaren Gegenwart zu lesen. Auch die Kunst wird mancher heute anders betrachten. Jetzt, da man weiß, wie tapfer und heldenmähig eine Jugend sich stellt, die man noch vor wenig Monaten als entnervt und entartet meinte belächeln zu dürfen, wird man Willen und Strebungen solcher Jugend ernst nehmen und vielleicht verstehen, daß, was man als Mode

ansah, tiefer einzuschätzen ist, als Zeitausdruck; ja, vielleicht gar, daß auch die Mode ihr Beiwort launisch mit Unrecht trägt, daß auch sie keine Zufälligkeit ist, sondern letzte Vibration des Zeitgeistes.

In solcher Stimmung wird man auch den heurigen Turnus nicht einfach als Kunstjahrmart ansehen, sondern ihn allgemeiner und tiefer fassen und ihn nach den Wegen befragen, die durch das Schaffen unserer Künstler zur heutigen Stunde führen und die in die Zukunft weisen. Denn wenn es sich auch um eine Jahresfrist handelt, schließlich schlägt doch jeder Künstler in einer bestimmten Zeit Wurzel, deren Geist dem seinen am nächsten steht — vielleicht der Geist der Zeit, in die seine Jugend fiel — und so ist es nicht verwunderlich, daß solch eine Schaustellung sich bietet wie ein Ueberblick über die Kunstentwicklung auf ein Menschenalter zurück.

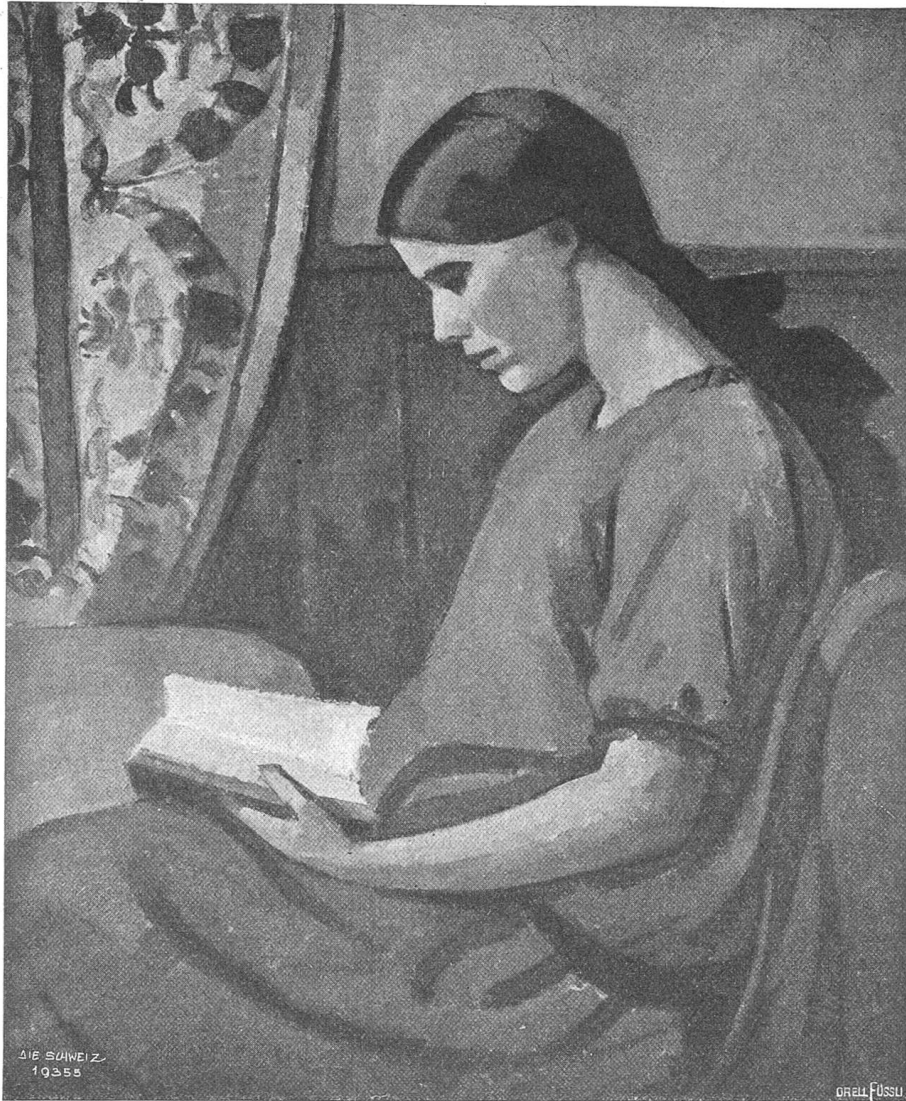
Die Anordnung, die der Turnus in seinem ersten Ausstellungsort Zürich erhielt, kam solcher Betrachtungsweise entgegen. Es ist bewunderungswürdig, wie es die Hängekommission verstand, in den Wirrwarr von beinahe einem halben Tausend Kunstwerken Reihung zu bringen und sie so zu gruppieren, daß in einigen Räumen das Gewirr schon schier zum Orchester gesammelt wurde. Freilich, ohne Opfer ging es auch hier nicht, und dazu wurde besonders ein Saal

ausersehen, dessen beklemmender Anblick einem Herman Grimms Wort von den Waisenhäusern der Kunst schmerzhaft in Erinnerung brachte. Im allgemeinen aber waren die Werke so untergebracht, daß man sie sehen und sichten konnte und die Brutalität, die nun einmal in einer derartigen Häufung von Kunst und menschlichem Ausdruck liegt, weniger empfand.



Turnus 1915. Cuno Amiet, Dschwand. Mädchen.

Man konnte gelassen durch die Räume gehen, betrachtend, nachdenkend, bisweilen sogar genießend, man wurde von feinen unerwarteten Eindrücken überfallen und hatte die Möglichkeit, zu übersehen, was einem nicht paßte, weil es nicht aufdringlich gegeben war. Und man hatte die Freude, nach der Buntheit der kleinern Räume im großen Oberlichtsaal etwas wie Sammlung und Weihe zu verspüren und die Ahnung dessen, was unsere Kunst will und wird. Was sie war und woher sie kommt, konnte man sonst durch die Ausstellung hin zur Genüge erfahren, finden sich doch aus allen Entwicklungsstufen der letzten dreißig Jahre Reminiszenzen vor. All jene Schlagworte auf ismus, die einst soviel Staub aufwirbelten und von denen jedes das Evangelium einer neuen Kunst zu nennen vermeinte, drängen sich in unser Bewußtsein. Heute freilich haben sie ihre emotive Kraft verloren, sind kühle historische Begriffe geworden — bis hinunter auf den Futurismus. Denn jetzt schon, da die unglückschweren Tage alle Vergangenheit so rasch alt machen und zugleich das Futurum seiner hoffnungsreichen Geheimniskraft berauben, wird es fühlbar, wie man einst in dieser überhegten sensibeln Kunst die krankhaften Regungen einer Zeit erkennen wird, in die ein furchtbares Geschick seine beängstigenden Schatten vorauswarf. Ja, nicht einmal als verschiedene Richtungen können uns heute jene Bewegungen imponieren, die sich einst so antipodisch dünkten, da sie doch einem Zwecke dienten. Denn ob nun das heiße Bemühen der Eroberung der geschauten Welt für die Kunst galt oder der Welt des persönlichen Schauens oder ob es in mehr technischer Orientierung um die Ergründung der höchsten Ausdrucksfähigkeit der Darstellungsmittel ging, das gesuchte und geahnte Ziel lag am gemeinsamen Ende. Zunächst kam es darauf an, daß dieses Bemühen wirklich ein heißes und ehrliches war. Und das war es, und mehr: ein Kämpfen, Suchen und Streben so voller heißen feierlichen Wollens, daß darüber unserer Kunst jedes vergnügliche Wesen, darin sie vorher so harmlos geschwommen, abhanden kam und jegliche stille Heiterkeit. Freude lag schon in ihr und Luft, sogar



Turnus 1915.

Paul Barth, Basel. Mädchenbildnis.

ein ganzer Strom von Freude; man braucht nur an die Luftseligkeit und den Sonnentaukel unserer Pleinairisten zu denken und an den Farbenjubiläum und die Formenverschwendung der Impressionisten und Expressionisten; aber diese Freude hat etwas Unheiteres an sich, etwas von der Hast und Haß eines überstürzten Trunkes, etwas vom eifersüchtigen Lusthunger des Eintagsgenießers, ein rastloses Einheimen und forciertes Ausgeben der Eindrücke — eine Macht, die aufpeitscht, die reizt, die entzücken kann, die aber wie jegliche Aufpeitschung mehr anregt als erfüllt. Es war das große Fragen und Drängen. Die Antwort

brachte nicht eine Lösung [auf ismus, sondern eine Persönlichkeit.

Die den Oberlichtsaal im Zürcher Kunsthaus beherrschende Rückwand trug drei Bilder von Ferdinand Hodler: einen Mädchenkopf, eine Frau auf dem Totenbett, einen Fliederbusch. Der Mädchenkopf (wir geben ihn in einer spätern Nummer wieder) hält sich in der Reihe der durch die Schlichtheit der Mittel und den Ausdruck des formell und menschlich Bedeutsamen so grandiosen Bildnisse, die uns der Künstler in den letzten Jahren geschenkt hat. Eine Totenbettstudie hat er vor nicht langer Zeit ausgestellt; aber man muß weit zurückgehen, bis man in Hodlers



Turnus 1915.

Paul Altherr, Basel. Jagdszene.

Werk einer Arbeit begegnet, die sich motivisch mit seinem Flieder trifft. Ein blühender Fliederbusch vor hellem Häuschen, ein eigentlich idyllischer Vorwurf; aber er wurde in des Meisters Darstellung so wenig zum Idyll als das junge Weib auf dem Totenbett zur Elegie wurde oder zum Roman. Hodler hat die beiden Motive des ganzen innig-sentimentalen Kunstkreises, der ihnen von Dichters Gnaden anhaftet, entkleidet und sie in ihrer eigenen Art und Bedingtheit hingestellt, und zwar hat er dies mit den sparsamsten Mitteln getan und mit einem kleinsten Aufwand an Linien und Farben: eine schmale Bildfläche in Langformat gibt den fargen Raum für die langausgestreckte Tote. Ein paar rasche, nackte Gerade notieren das Totenbett und geben die räumliche Orientierung des Gemaches. Die vom liegenden Körper gegebene, vom Bildrahmen begleitete Horizontale bestimmt den linearen Eindruck, kalte, vornehmlich weiße und grüne Töne den farbigen. Das Individuelle der hageren Toten redet kaum. Wie Reichtum und Leben

der Linie vor der harten Horizontalen und der Glanz der Farben vor dem kalten Weiß, so verstummt hier alles menschlich Persönliche vor dem einen übermächtigen Eindruck der Starrheit, der Kälte, des Zuendeseins jeglichen Lebens. Ein schlankes Hochformat faßt dagegen den Fliederbusch, der, unten eng umzäunt, vor der gelben Wand steht (s. farbige Kunstbeilage). Auch hier sind es strenge Gerade, die die räumlich-strukturelle Orientierung geben, und eher farg ist auch der Fliederbusch selbst, der einsam und dünnästig dasteht und alle Fülle nur in den Blütendolden der hochstrebenden Krone hat. Kein Sommenglanz liegt darauf, kein Windhauch ruft Flimmer und Leben aus den Zweigen, kein Schattensiligran fällt auf die nackte Wand, und der Boden, darauf die zwei winzigen Vögelchen stehen, ist nicht warm-schollig, sondern dürr wie Sand. Aber unter den Linien herrscht die Vertikale und mit ihr das Ethos dieser Linie, der lebendige Aufschwung, das strebende Empor. Und die leichten Frühlingstöne gelb, lila, weiß und junggrün

bestimmen den Farbenklang ohne Wärme und ohne Glanz, aber mit der eindringlichsten Helligkeit.

Nicht das treue Abbild der geschauten Welt und auch nicht die lebendige, persönliche Impression bloß geben uns die beiden Werke, sondern in knapper und eindeutiger Form das Wesen, den tiefen Sinn des Objektes. Das ist nicht ein totes Weib, das ist „die Tote“, das unerbittliche Aufhören allen Lebens, die endgültige Erstarrung, das ist der Tod selbst, sachlich und klar erschaut, ohne Mitleid und Furcht, aus Augen, die gewohnt sind, im Einzelfall das Allgemeine zu sehen und im Vergänglichem das, was bleibt. Und das ist kein Fliederbusch mit dem Komplement des Nachtigallgesangs, sondern das Bild des steigenden Lebens, der lichtanstrebenden Kraft und zugleich das Bild der sprießenden Jahreszeit mit der größten Fülle des Lichtes. Etwas, das scheinbar jenseits der Grenzen darstellender Kunst liegt, hat uns Hodler in der Toten und in gewissem Sinne auch im Flieder gegeben: die Idee

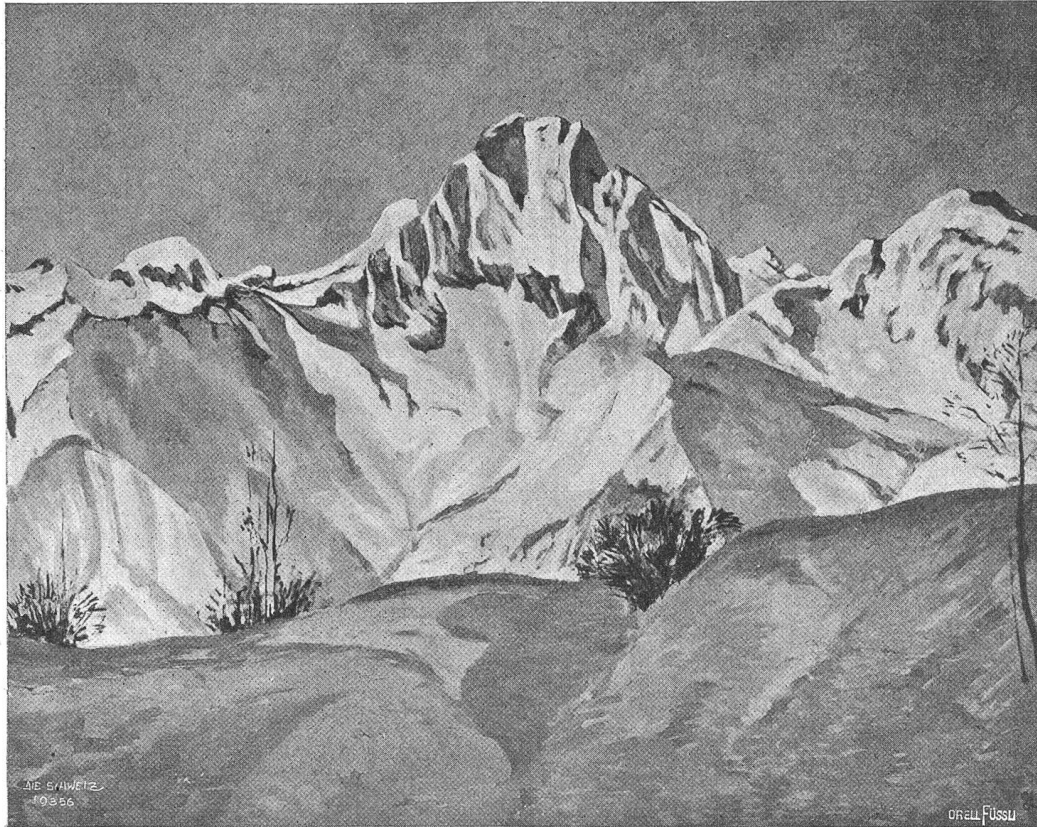
eines Dinges, und hat es gegeben in sparsamster und ehrlichster Anwendung der Mittel seiner Kunst, in klaren Linien, ungeöffneten Flächen und ungebrochenen Farben, hat es erreicht einzig durch das konsequenteste Festhalten an dem, was das geniale Auge als das Wesentliche erkannte.

Aus den beiden Bildern, die weder für die Begriffe monumental und dekorativ, noch für Parallelismus und Eurythmie besonders fruchtbare Beispiele bieten, läßt sich der eigentliche Sinn und Wille von Hodlers Kunst erkennen, der durch all jene Schlagwörter nicht genannt wird: die Darstellung des künstlerischen Erlebnisses in der eindrucksvollsten, der eindeutigen Form. Und zwar ist für Hodler dieses künstlerische Erlebnis die Erkenntnis vom Wesen des Objektes, das ihm zum Symbol der Allgemeinheit wird, zur Idee in Platonschem Sinne. Die Anwendung harter Konturen und heller trockener Farben sind seine technischen, die strenge Organisierung der Bildfläche und



Turnus 1915.

Eugen Ammann, Florenz. Ruhe am Strand.



Turnus 1915.

Giovanni Giacometti, Stampa. Schneeberge.

rhythmisierende Wiederholung der Formen (Parallelismus) seine kompositionellen Mittel zur Erlangung jenes höchsten Ausdruckes. Diese Prinzipien sind wichtig für die Erscheinungsform von Hodlers Werk, denn sie bedingen dessen grandiose Herbeheit und Feierlichkeit und wohl auch etwas von dem, was wir als das spezifisch Schweizerische darin auffassen; aber für dessen eigentliche Bedeutung und seine Rolle in der Entwicklungsgeschichte unserer modernen Kunst sind sie nur von sekundärem Wert, kaum wichtiger als der Divisionismus für das eigentliche Wesen von Segantinis Kunst.

(Nebenbei bemerkt: Die richtige Einschätzung des Technischen lehrt uns eine Erscheinung wie die Malerei des Tessiners Edoardo Bertta, der in Segantinis divisionistischer Weise eine so ganz andere Sprache redet als der Meister und der dieselbe Technik, die Segantini erfand, um die prickelnde Klarheit der dünnsten Luft wiederzugeben, anwendet, um die Wollust der berausenden Farben und

Düfte des Südens „Colori e profumi inebrianti“ auszudrücken).

Mit dem Hinweis auf das Wesentliche in Erscheinung und Darstellung und auf die Bedeutung der einheitlichen, innerlich bedingten, der endgültigen Form hat Hodler der suchenden und kämpfenden Kunst ihren unbewußten Willen entschleierte und das Ziel gezeigt. Damit hat er nichts absolut Neues getan; denn die ausdrucksvollste Form war von jeher Ziel aller großen Kunst; aber er hat es zu einer Zeit getan, da uns solche Erkenntnis abhanden gekommen war — ein Marées oder Cézanne wurde bei uns spät bekannt und erkannt, und sie stehen dem Schweizerempfinden ferner — und wo man meinte, durch die Befriedigung der Bedürfnisse eines überregten, nach intensiven Reizen verlangenden Nervensystems zu einer neuen Kunst zu gelangen, und er hat gezeigt, wie man auf unerhörten Wegen zu den alten ewigen Zielen gelangen kann, und dadurch die Befreiung von der formellen Konvention gegeben.

Daß man die Lösung — und Erlösung — die Hodlers Kunst brachte, zunächst nicht begriff, ist natürlich und daß sich auch die Künstler vorerst nur an deren Neugierlichkeiten hielten und somit alte Konventionen durch neue ersetzten; denn es ist leichter, einem Rezept zu folgen als zur Erkenntnis durchzudringen. Deshalb gab es bei uns eine Zeit, wo unsere Ausstellungen von Nachtretern Hodlers überschwemmt waren. Der heurige Turnus hinterläßt einen andern Eindruck. Man fühlt, wie unsere Schweizer mehr und mehr von der Nachahmung Hodlerscher Art ablassen, um den Sinn seiner Kunst zu erfassen.

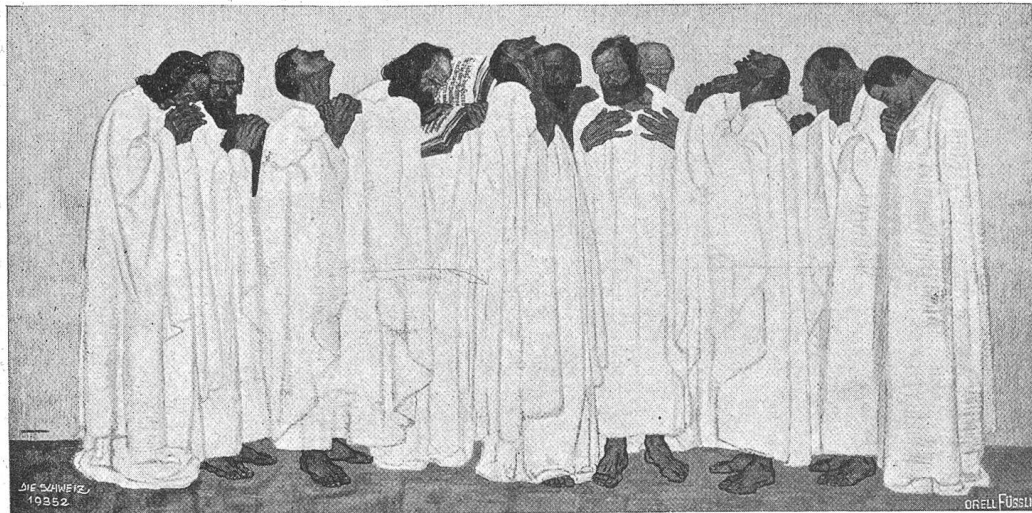
Hodlers Werk ist eine Erfüllung. Erfüllung ist das Endgültige, ist Ruhe, Beschwichtigung, allem Fragenden und Sucherischen ein Ende. Es ist auffallend, wie viel gesammelte, beruhigte Kunst der heurige Turnus weist. Die Zusammenstellung im Oberlichtsaal des Zürcher

Kunsthausees ließ dies einem recht zum Bewußtsein kommen, konnten doch die dort ausgestellten Werke fast sämtlich Hodlers Nachbarschaft ertragen, und doch war ihre Herkunft vielgestaltig genug, da die Westschweiz, Solothurn, Aarau, Bern, Zürich und Basel vertreten waren; besonders imposant Basel, das die eine Längswand fast ganz behauptete. Keine andere Künstlergruppe, die so einheitlich dastünde und bei der der Wille zur konzentrierten und eindeutigen Form eindrücklicher wäre. Daher kommt es, daß diese Basler, ob schon sie als Farbenstilisten zumeist an Cézanne erinnern, doch ebenso sehr auf Hodlers Wege weisen. Nur Rudolf Löws „Seelandschaft“ fällt aus dieser Gesamtheit, da sie bei großem Schönheitsverlangen soviel Zerrissenheit zeigt, daß sie schier schmerzhaft wirkt. Aber man lasse die großartige Stille und innere Sammlung von Eugen Ammanns „Ruhe am Strand“ (S. 301) auf sich wirken oder



Turnus 1915.

Emile Bressler, Genf. Les meuniers.



Turnus 1915.

Eduard Kenggli, Luzern. Apostel (Tempera).

sehen, wie Paul Altherr in seiner „Jagdscene“ (S. 300) die Lebendigkeit des Vorganges in die strenge beruhigte Form zu zwingen weiß. Während aber seine Vereinfachung mehr impressionistischer als typisierender Art ist, haben wir in den Bildern von Paul Barth einen geradezu imposanten Zug zur Einfachheit der Größe und des Essenziellen. Sein „Mädchenbildnis“ (S. 299) sagt etwas davon; noch bedeutender und aufschlussreicher wäre ein Landschaftsbild, eine Allee mit ein paar rothosigen französischen Soldaten, das aber weniger Eignung zur Reproduktion besaß. Auch unser Mädchenbildnis ist in Schwarzweiß nur halb wiedergegeben; denn die Farbe ist bei diesem Künstler so wesentlich wie die Linie, und sie ist reich und so kräftig, daß sie das Gegenüber der Amietschen Bilder nicht zu scheuen hatte. Dem war nicht immer so. Zu einer Zeit, da die Basler noch schwerere, fast trübe Farben bevorzugten und Amiet sich noch ganz den hellsten, härtesten Tönen des Tempera verschrieben hatte, dem kreidigen Weiß und schneidenden Gelb vornehmlich, hätte eine derartige Gegenüberstellung zur Kontrastwirkung geführt. Aber aus Schwere und blendender Helligkeit haben sie sich in der Glut gefunden, wenn auch Cuno Amiet heute noch an Intensität und Farbenreichtum alle übertrifft. Besonders die eine der beiden ausgestellten Winterlandschaften in Del ist fast von der juwelen-

haften Glut alter Glasscheiben, und auch das „Mädchen“ (S. 298), das in seinem linearen Aufbau und also in der Schwarzweiß-Reproduktion so ungemein streng und geschlossen erscheint, ist von einer bestürmenden Farbigkeit. Ueberhaupt ist es das Seltsame an diesem eminent beweglichen und unruhigen Geist, daß er mit dem Willen zur konzentrierten Form diesen — fast möchte man sagen zentrifugalen — Farbenreichtum zu verbinden weiß. Man vergleiche ein Bild von Barth oder Hodler mit einem Amiet, um zu begreifen, was wir damit sagen wollen: während dort die Farbkombination so ist, daß sie das Auge nach dem Innern des Bildes und zur Beruhigung führt (im Fliederbild z. B. ist es die Vila-Krone, die die Aufmerksamkeit immer wieder sammelt), läßt Amiets reichgewirkter Farbenteppich unsere Blicke niemals zur Ruhe kommen und zieht sie durch seltsam aufdringliche Farbkontraste immer wieder durch die Bildfläche hin und nach der Peripherie. Auch Abraham Hermanjat verbindet die strenge konzentrierte Linie mit dem zerstreuten Farbenreichtum, aber seine Farbe ist doch einheitlicher und hat mehr die Intensität der Ruhe, wie etwa in seinem Bauern („Paysan“), wo die streng pyramidal gefügte Gestalt des gebückten Mannes ganz eingetaucht erscheint in den Goldstrom des sonnenflimmernden Herbstfeldes. Aber beiden ist gemeinsam, daß ihre Farbe — im Gegensatz zu Barth —

sich weniger um den gegenständlichen Kontur bekümmert als um die Bildfläche als Ganzes.

Von der Farbe in erster Linie lebt auch Giovanni Giacometti; aber auch ihm ist das Schweizererbe der Vorliebe für die klare Struktur nicht entgangen, wie seine kraftvoll gebauten „Schneeberge“ (S. 302) zeigen. Und bei diesem Erbe denkt man wieder an Hodler und seine strenge Tektonik. Man braucht nur an die Übereinstimmung von Farben- und Linienrhythmus bei einem van Gogh oder den spätern französischen Impressionisten zu denken, um zu fühlen, was diese Schweizer Impressionisten von jenen trennt. Dort geht Farben- und Linienbewegung in eins, bei diesen aber steht die strenge Linie wie ein Gerüst im Flimmer der Farben.

Von allem Anfang an merkwürdig ruhig und zielsicher erschien Edouard Ballet. Seine ausgestellten Bilder weisen wieder die beglückende Kraft solcher gesammelter Kunst (vgl. die Kunstbeilage).

Auf großartige Ruhe ist auch Emile Brelers Bild „Die Müller“ (S. 303) gearbeitet. Vielleicht sind die Mittel zur Beruhigung — die fast aufdringliche Ausnützung der drei stabilen Dreieckflächen — noch etwas gewaltsam; aber der Eindruck des von fremdartigem Schmelz und Feinheit der Farbe ausgezeichneten Bildes ist nachhaltig und neu. Und wo anders läge das Ziel der antikisierenden Kunst von Paul Th. Robert als in der ausdrucksvollen, einheitlichen, in Ruhe beschlossenen Form (vgl. Abb. unten)? Deshalb die mehr äußerlich zwingende als innerlich notwendige Komposition in Kreissegmenten, deshalb auch das Zurückgreifen in eine Kunst aus Zeiten inniger und schlichter Größe. Daß er auch gegenständlich und koloristisch in jene Zeit zurückgeht — etwa in der abbreviatorischen Wiedergabe der Berge als Schollen oder in der Anwendung zäher und lauter Farben, eines naiven, undurchsichtigen Blau etwa, wie sie frühe Künstler aus der Miniatur ins Tafelbild hinübernahmen —



Turnus 1915.

Paul Th. Robert, Saint-Blaise, La fuite en Egypte.



Turnus 1915.

Augusto Sartori, Giubiasco. Appassionata.

und so unverhohlen die Quelle seiner Kunstweise nennt, ist ehrlich, wenn es auch nicht für Originalität spricht. Unsere „Flucht nach Aegypten“ zeigt zudem eine besondere und besonders lebenswerte Eigenschaft des Künstlers, die Innigkeit, das künstlerische Erfassen des menschlich Rührenden. Möglich, daß Robert auch diesen Zug von seinem großen Vorbild Fra Angelico übernahm, wahrscheinlicher, daß es eben diese Verwandtschaft der Empfindung war — denn Robert ist ja der Sohn eines Künstlers, bei dem das religiöse Gefühl so stark ist, daß es gelegentlich seiner bedeutenden Kunst zu Klippe und Abgrund ward — die ihn zu dem innigsten Maler aller Zeiten hinzog. Auf jeden Fall frappiert dieser Zug im Rahmen unserer Schweizerkunst; denn wir finden ihn wunderfelten trotz unserm großen innigen Sinnierer Albert Welti. Vielleicht ist die Schweizerart, die so un-

gern Empfindungen offenbart, schuld daran, vielleicht die etwas schwächliche Angst, auf diesem Wege zur Schwächlichkeit zu gelangen, da es in der Tat mehr Stärke braucht, um das Weiche und Süße darzustellen, ohne süßlich zu werden, als einfach zu sein, ohne leer zu wirken. Vielleicht auch ist Hodlers Einfluß dafür verantwortlich zu machen, dessen klarer, herber Kunst scheinbar alle Innigkeit fremd ist; denn dort, wo auch er menschlich rührende Töne anschlägt, wie etwa im „Auserwählten“, läßt sie die Feierlichkeit des Vorganges schwer als solche erkennen. Es ist auch möglich, daß die absorbierende Präokkupation der rein künstlerischen, besonders der koloristischen Probleme, die ja unsere Künstler seit Jahrzehnten kaum zu Atem kommen lassen, derlei Vertiefung ins menschlich Empfindungsmäßige verhinderte; dafür spräche die Tatsache, daß wir die seelische Seite

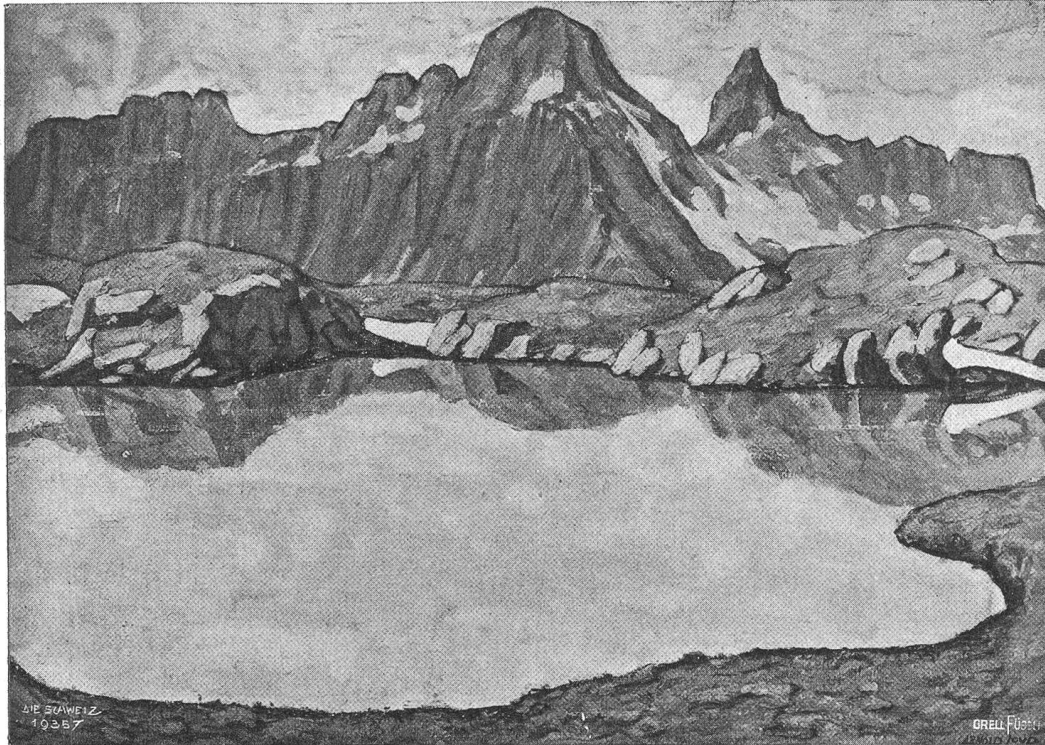
der Kunst weit eher bei unsern Bildhauern und Graphikern vertreten finden und ebenfalls das Ideelle; denn wie stark auch Hodlers Werk technisch und formal künstlerisch wirkte, in der letzten Konsequenz seiner Kunst, der Steigerung der ausdrucksvollen Form zum geistigen Symbol, im Durchdringen vom Wesen des Objektes zur Idee dieses Wesens, von der Form zum Gedanken und philosophischen Begriff ist ihm bis jetzt keiner unserer Maler nachgegangen. An Versuchen fehlte es nicht; einen solchen stellt z. B. das umfangreichste Bild des Turnus dar, Eduard Renggli's „Apostel“ (S. 304); aber

es ist in dieser Beziehung ein Versuch geblieben trotz seinen künstlerischen Vorzügen, und vielleicht sind es gerade gewisse von Hodler übernommene Neuerlichkeiten, die den Künstler verhinderten, zum Geiste Hodlers durchzudringen. Durch die Summierung der Figuren, die zwar nach Hodlerschem Schema gereiht sind, in den sehr differenzierten Gesichtern aber keinen Parallelismus der Empfindung darstellen, wird der Eindruck, den Renggli mit einer seiner Apostelgestalten erreicht, nicht verstärkt, sondern geschwächt. Ueberdies bekommt die Herübernahme der weißen Mäntel der bildhaften Wirkung



Turnus 1915.

Theo Glinz, St. Gallen. Mädchenbildnis.



Turnus 1915.

Arnold Soup, Zürich. Aepfe.

nicht, da sie zu den ganz anders aufgefaßten, ins Detail gearbeiteten Köpfen, Händen und Füßen der Apostel in Gegensatz treten und somit trennen anstatt zu verbinden. Die Radierungen, in denen Renggli einige seiner Apostel einzeln festgehalten und die in ihrem schlichten Duktus großartig wirken wie Altmeister-Zeichnungen, zeigen, was der Künstler vermocht hätte, wenn es ihm gelungen wäre, jene Klippe zu umgehen. Daß es freilich noch eine weit äußerlichere Art der Hodlernachahmung gibt, zeigt Karl Schobingers Schweizer Krieger, der sich ausnimmt wie ein geglätteter Tell, oder das Mädchenbildnis von Theo Glinz (S. 307), darin der Maler einen Zug aus Hodlers Gebärden Sprache verwendet in einer gefällig dekorativen Art, die ihren Reiz hat, die aber bald die von gestern sein wird.

Dagegen haben wir Werke der Bildhauerei, die den Weg durch die eindrucksvolle Form zum großen Ausdruck der Idee gefunden haben. So Rodos Jeremias mit Mitteln, die Hodlers Weise fern liegen, und Viberts Eidgenossen mit

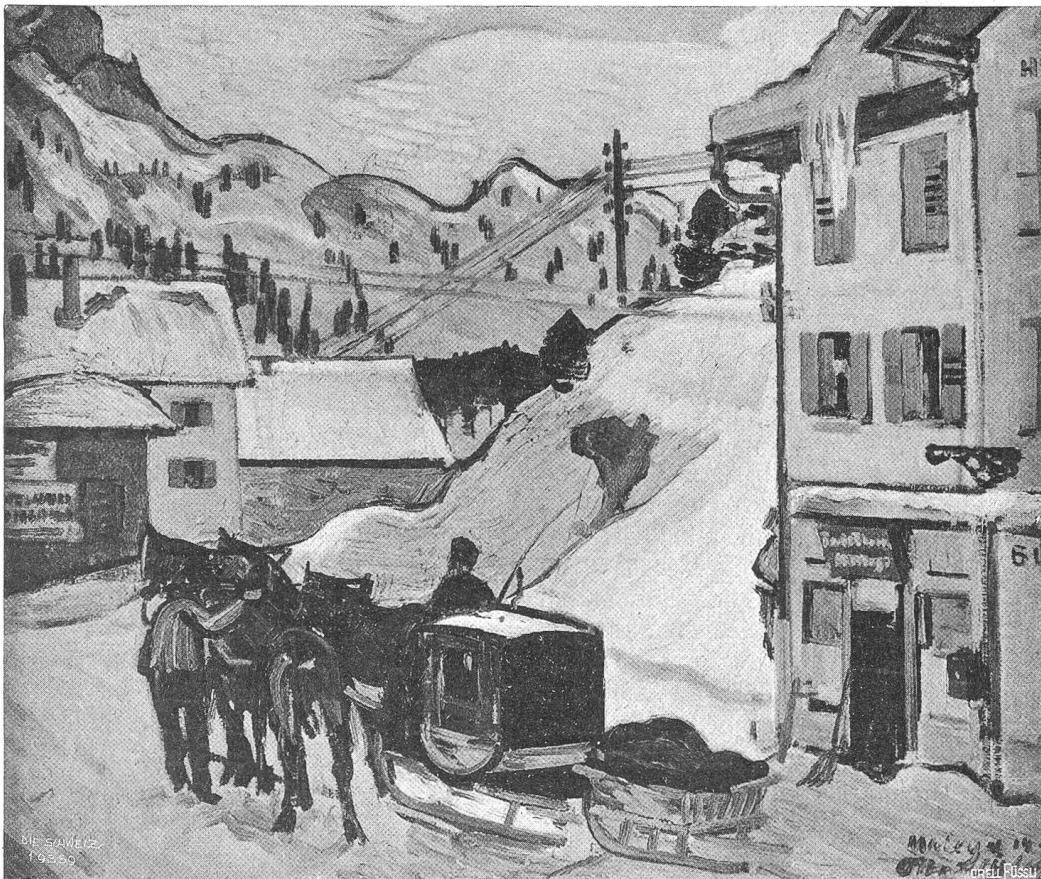
solchen, die ihr verwandt sind. Aber auch bei unsern jungen im Turnus vertretenen Skulptoren macht sich ein starker Wille zur Heraushebung des Seelischen und des Gedankens geltend. Karl Hännly gehört zu ihnen, der leidenschaftliche und geistreiche Berner, der Basler Jakob Probst, der in „Der Stummen Klage“ starke Aspiration nach dem seelisch Großen verrät, und in gewissem Sinne auch der Zürcher Ernst Rißling, der in Formen, die scheinbar ganz nur nach dekorativ plastischen Gesichtspunkten gearbeitet sind — wie eine schöne, schlankgebaute Vase etwa wirken seine in einfachen Flächen gebauten Frauentöpfe (vgl. Abb. S. 316) — ein intensives seelisches Leben auszudrücken weiß und dadurch direkt an einen Desiderio oder Mino da Fiesole erinnert oder an die wundervolle Ste. Fortunata französischer Gotik, Werke, die eine ganz dekorativ gefaßte, in sich geschlossene plastische Form mit der zartesten Sensibilität erfüllten. — Um die seelisch-ideelle Bedeutung ist es vor allem auch dem Berner Hermann Hubacher zu tun. Seine „Aphrodite“ ist nicht einfach die

Statuette eines schönen Weibes — dies vielleicht am allerletzten — die leidenschaftlich aufstrebende Gestalt mit dem Rückfall der Arme hat etwas im Ethos der Linie, was das seelische Moment der Schaumgeburt, Sehnsucht nach dem Licht und Heimweh nach der Flut, merkwürdig eindrücklich macht. Und von solchen Gesichtspunkten aus muß auch sein Beethoven (S. 315) gewertet werden. Seit Jahren hat sich Hubacher mit dem Problem der formellen Darstellung des Genies im Begriff Beethoven beschäftigt. Die vorliegende überlebensgroße Statue ist die sechste Fassung, eine erste veröffentlichten wir seinerzeit hier*); man mag sie mit dem neuen Werk vergleichen, um zu sehen, wie stark der Künstler ins Wesentliche vorgedrungen ist. Dieser Kopf mit den einwärts blickenden Augen, der eruptiven Schöpferstirn und dem in schmerzvoller Verslossenheit zugekniffenen Mund, dieses ganze pathetisch zu-

*) „Die Schweiz“ XI 1907, 112.

rückgeworfene Haupt will mehr sein als ein Porträt und ist auch mehr. Etwas von der Kraft und Qual des Schöpfertums wird uns bewußt und von der Gottesnähe des Inspirierten.

Hubacher ist auch Radierer — hoffentlich gibt sich einmal Gelegenheit, ihn in dieser Kunstübung unsern Lesern vorzustellen — aber als solcher weniger ideell-philosophischer Gestalter denn Erzähler und Poet. Ueberhaupt ist ja die Radier- nadel immer mehr die Zuflucht geworden für jene Begabungen, denen das moderne Bild mit seinen dekorativen Forderungen nicht die nötige Betätigungsfreiheit gönnen wollte, für die Erzähler, Satiriker, Dichter: ihr großes Vorbild hatten sie in Albert Welti. Es ist erstaunlich, wieviel Fabulier- und Erfindersfreude sich im graphischen Werk unserer Schweizer ausspricht — man braucht nur an Namen wie Kiedel, Gilsi, Eggimann, Hanna Egger, E. G. Rüegg und Hans Trudel zu erinnern — und zwar hauptsächlich in der



Turnus 1915.

Otto Wyler, Karau. Post in Maloja.



Turnus 1915.

Wilhelm Ludwig Lehmann, München. Märzsonne.

Radierung, während Holz- und Linoleumschnitt naturgemäß wieder mehr der dekorativen Kunst dienen (man betrachte im Turnus die famosen, technisch prachtvoll gelösten Linoleumschnitte von Amanda Tröndle-Engel). Dagegen sind es nur verhältnismäßig wenige unter den jüngeren modernen Malern, die sich mit ihrem Erzählerbedürfnis ins Bild wagen. Neben den Darstellern des Walliser Volkes*) mit ihren dekorativen Absichten und dem volkskundlichen Einschlag und neben den Tessinern, bei denen freilich oft Erzählung und Gedanke mehr im Titel liegt als im Bild (vgl. die „Appassionata“ von Augusto Sartori S. 306), sind wohl die wichtigsten Beispiele Max Buri — in der gegenwärtigen Ausstellung schmerzlich vermisst — der es vermochte, das Genre aus Hodlerscher Anschauung neu zu beleben, Ernst Würtenberger, der seine oft anekdotenhaften Vorwürfe lange in Hodlers Malweise vortrug, von der er sich aber in jüngster Zeit mehr entfernt, wie unser (besonders durch das Hodlers Kunst ganz fremde Beleuchtungs-

*) Das lebendige Bild „Frauen während der Messe“ von Edmond Bille bringen wir in einer spätern Nummer als Kunstbeilage.

problem interessantes) „Doppelbildnis“*) erweist, und Karl Itzchner. Des letztern Bilder aber, die weniger Erzählungen sind als Schilderung von Vorgängen, die er in ihren künstlerisch und menschlich fruchtbarsten Momenten zu fassen weiß, wurzeln eher in jenem Boden, aus dem die Kunst Albert Weltis erwuchs. Seine „Fensterdecke“*) zeigt uns den feinfühligsten Interieurmaler, der es so meisterlich versteht, den Zauber der Beleuchtung — hier in der lichtdurchfluteten Ecke zwischen zwei zärtlich verschleierte mit frühlingsgelben Blumen bestellten Fenstern — auszudeuten, ganz im Gegensatz zu dem geistreichen Waadtländer Aloys Hugonnet, dessen durchaus dekorativ geschauten Innenraumbilder (vgl. Abb. S. 313) selbst ganz zur entzückenden Tapete werden.

Die Lyriker unter unsern Malern aber haben sich zumeist in die Landschaft geflüchtet. Neben den tektonischen Landschaftern — der hier (S. 308) wiedergegebene „Alpsee“ des Zürchers Arnold Loup gehört dazu — und den malerisch dekorativen, die im Turnus in ganzen Reihen auftreten — Otto Wylers

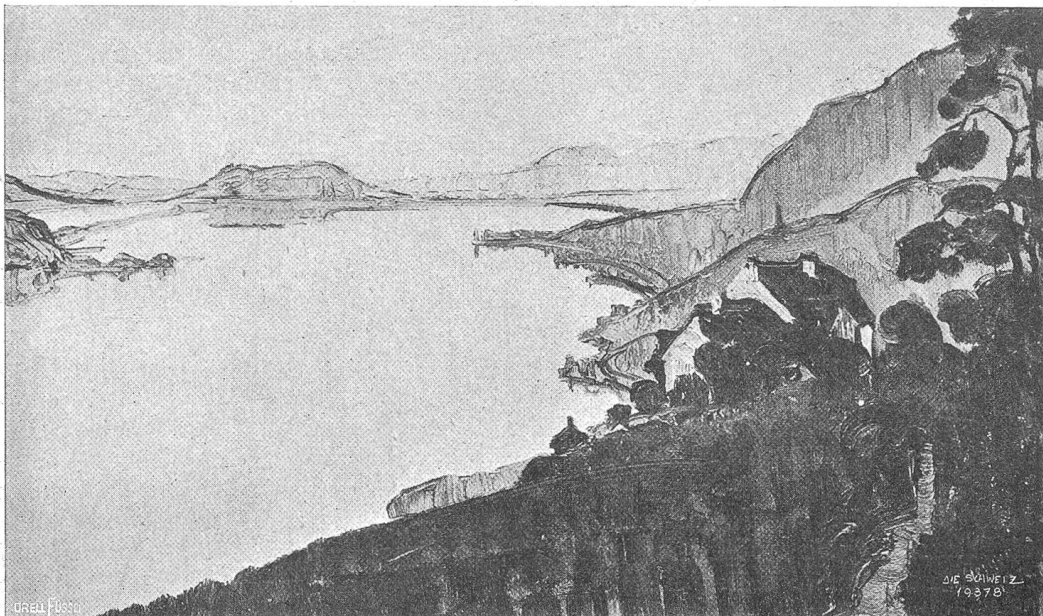
*) Folgt als Kunstbeilage in einer nächsten Nummer.

„Post in Maloia“ (S. 309) mag man einigermaßen hieher rechnen — haben wir unter ältern und jungen Malern eine stattliche Zahl von Poeten der Landschaft. Die hier wiedergegebenen Bilder, Wilhelm Ludwig Lehmanns „Märzsonne“ (S. 310) mit dem ergreifenden Funkenzauber des rosigen Lichtes auf hartem Schnee, der still und großartig silhouettierte Föhrenwald von Carl Theodor Meyer-Basel (Kunstbeilage), Carl Viners verträumter „Burgweiher“*) erzählen davon, auch der lichtverklärte, abendlich übergoldete Bielersee (S. 311) des interessanten Sonnenmalers Ernst Geiger und Plinio Colombis sommerliches Aaretal*), das die virtuose Weise des Malers, die ihn in jüngster Zeit oft zu etwas billigen, hart-effektvollen Kontrastwirkungen verleitet, kaum empfinden läßt. Auch die stimmungsreiche, fast altmeisterliche Schafherde von Neumann-St. George*) gehört hierher und die Tierbilder des Luzerners Franz Elmiger. Trotzdem er seine Ruhe (S. 312) großzügig und mit weiser Ausnützung des flächenschmückenden Momentes malt, spricht doch aus der Darstellung eine lebendige Anteilnahme am Wesen des Tieres, die etwa an das Verhältnis erinnert, das Huggenbergers Bauern zu ihren treuen Ernährern, Arbeitshelfern und Hausgenos-

*) Wird als Beilage einer spätern Nummer erscheinen.

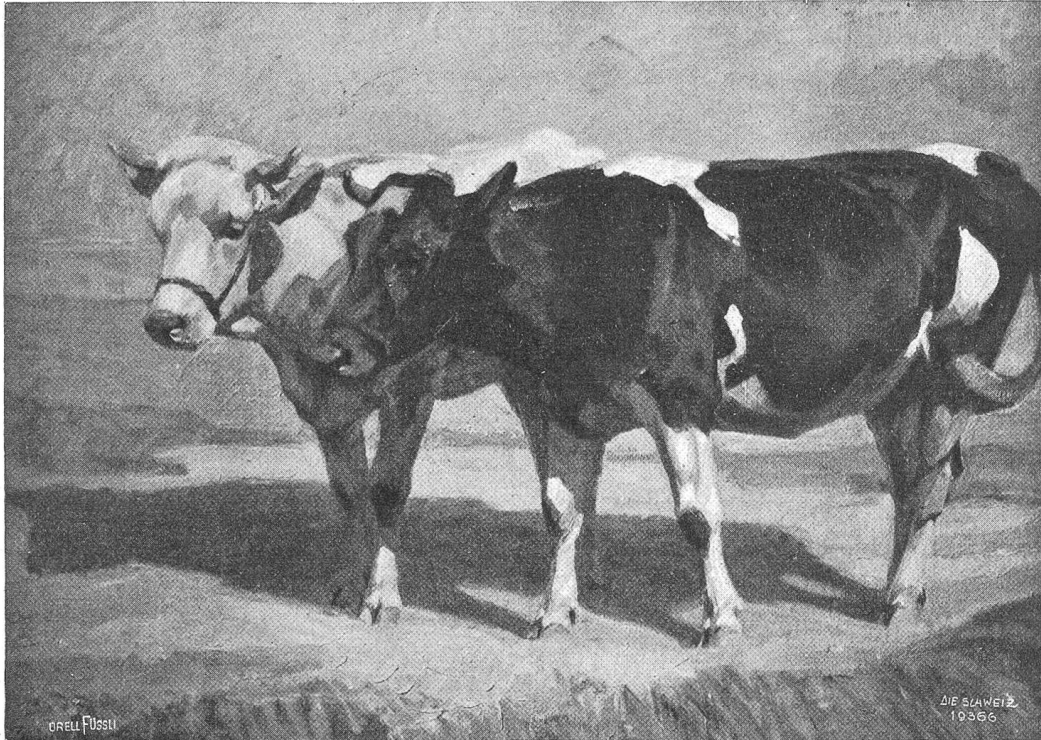
sen haben. Uebrigens: es wäre interessant, einmal die Rolle des Tieres, des Haustieres zumal, im Werk unserer Schweizer Dichter und Künstler zu betrachten. Man würde auf manchen seltenen und innigen Zug kommen, den der Schweizer im Verkehr mit Menschen so gern verbirgt. Was Widmann und Segantini tief empfanden, die Brüderlichkeit zur Kreatur, bewegt auch so manchen der Jungen. Unter den Malern dürfte man den Zürcher Johannes Weber nicht vergessen. Er hat Gäule im Joche der Arbeit gemalt mit einem solchen Anteil und solchem Ausdruck, daß einem bei ihrem Anblick das schmerzlichste Kapitel der sozialen Frage fühlbar wird.

Einen köstlichsten Besitz unserer Schweizer Kunst verschweigt freilich der heurige Turnus, wie so mancher vor ihm: Albert Welti. Was der große Träumer in seiner abseitigen Welt schuf an ewigen Werken einer seltsamen, von schweizerischem Wesen durchdrungenen Romantik, blieb auch abseits der Strömungen in unserm Kunstleben. In der Radierung — und zwar zumeist im Technischen — hat wohl mancher von ihm gelernt; aber der Einfluß des Malers Welti auf die jungen Schweizer liegt nicht am Tage. Und doch kann uns sein Geist unter den Schaffenden nicht verloren gehen, und wenn die Nachahmung unterbleibt, um-



Turnus 1915.

Ernst Geiger, Twann. Abend am Bielersee.



Turnus 1915.

Franz Elmiger, Ermensee. Mittagschwüle.

So wertvoller kann die Nachfolge sein. Wo sie zu finden, ist heute schwer zu sagen, wenn man nicht von dem jungen Bertel Welte sprechen will, der in der Tat mehr als bloß der leibliche Sohn und bloß der Schüler seines Vaters zu sein scheint. Aber ob man die beiden jungen Zürcher Maler, die so besonders, vielversprechend und unter sich kongenial hervortreten, nicht später als seines Geistes Verwandte erkennen wird? Der eine ist Ernst Georg Rüegg, der seit einigen Jahren mit seinen merkwürdigen Werken einer reizvollen, oft schier grotesken, aber immer völlig unüberkommenen Romantik die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sich zieht, der andere, ein noch jüngerer, Adolf Holzmann. Er ist wohl zum ersten Mal am Turnus beteiligt, mit einem Bilde (s. Kunstbeilage), das weder durch Gegenstand noch Darstellung, weder durch Farbe noch Format Aufsehen erregen will; denn es stellt auf kleiner Bildfläche Lumpensammler dar, die Säcke leeren, irgendwo in einem schummerigen Raum, wo noch andere Säcke stehen. Ein dämmerweiches Braun umhüllt das

Ganze, und nur das Helle der Lumpen und des Infarnates schimmert daraus und der rote Fleck eines Hutes. Die ungemein wohlthuende künstlerische Wirkung des Bildes erklären die ruhevoll einfache, feindurchempfundene Komposition und Farbe; weshalb es aber seelisch so eigentümlich fesselt und in der Vorstellung nachwirkt, als ob man irgend ein fremdes, schwermütiges Lied vernommen hätte oder irgend eine innige Geschichte — aus der Welt des „braven Kasperl und schönen Annerl“ vielleicht — läßt sich aus der schlicht impressionistischen Darstellung eines gewöhnlichen, an sich weder poetischen noch romantischen Vorganges nicht erklären. Etwas Unausmeßbares wirkt da mit aus der Seele des Malers, was wir eines Tages vielleicht besser werden erklären können, wenn mehr Werke Aufschluß geben über die Art ihres Schöpfers.

Buntheit ist an sich noch nicht Reichtum; aber es will doch etwas heißen, wenn ein kleines Land solch mannigfaltige Erscheinungen auf dem Gebiet der Kunst zu zeitigen vermag, wie der Turnus (den wir in diesen Zeilen nur zum kleinen Teil

berücksichtigen konnten) sie wieder zeigt, und mehr noch, wenn dieses Land — wie es bei der Generation, die gegenwärtig in der Blüte steht, der Fall ist — eine ganze Reihe von Künstlern hervorbringt, denen die Kunst das heiligste Anliegen ist und jeglichen Kampfes wert. Und wenn der Kampf und Sturm und Drang und all das Tausen auch nicht immer angenehm mizuerleben war, heute, da wir erkennen, daß die Richtungen, die man so oft als „gesucht“ verurteilte, richtige Sucherpfade waren und daß sie zu Zielen führten, be-

greifen wir ihre Notwendigkeit. Und wenn es in der echten Kunst auch nie ohne Kampf abgehen wird, da sich die Persönlichkeit nicht mühelos durchsetzen kann, die Bedingungen sind nun doch geschaffen für eine ruhige Entwicklung, der Boden ist bereitet — mehr als ein Großer hat ihn gepflügt und gepflegt — darin das Große wurzeln kann. Vielleicht das ganz Große, die Größe mit dem Lächeln eines Gottes, die erhabene Heiterkeit.

M. W.

□ □ □ □



Turnus 1915.

Moys Hugonnet, Morgens. Le matin (Tempera).