

# Zum Schweizerischen Turnus 1918 [Schluss]

Autor(en): **Schaffner, Paul**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **22 (1918)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-574532>

## **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.

lehungen und Schlimmeres durch Beamte, eine materialistische Gesinnung im Volk boten dem an der Schwelle des Greisenalters stehenden, von seinen Amtsgeschäften 1876 zurückgetretenen Dichter ein trübes Bild, das sich im „Martin Salander“ widerspiegelt. Und doch fehlt es in diesem Roman, den der Verfasser mit außerordentlicher Sachkenntnis auf seine politischen Grundlagen hin untersucht und kommentiert, nicht an hoffnungsfreudigen und bedeutsamen Ausblicken. Es sei nur das Erziehungsprogramm erwähnt, das der idealistische Held der Geschichte einmal seiner Gattin entwickelt und das, vor dreißig Jahren eine Utopie, uns heute mit seiner Forderung der staatsbürgerlichen Schulung der Jünglinge, des Handfertigkeitsunterrichts usw. gar nicht mehr als so außerordentlich verwegen anmutet, ein Zeichen, wie weitblickend Meister Gottfried von Zürich die Bedürfnisse eines Volkes voraussah,

das sich die Fähigkeit der Selbstregierung wirklich erwerben will.

Alles in allem: das Buch Dr. Hans Kriesis verdient gerade heute einen weiten Leserkreis; schon als gutes Repetitorium eines Kapitels unserer neuern Geschichte, das uns leider nicht allzu vertraut ist, kann es warm empfohlen werden, umso wärmer, als diese Geschichte im Spiegel einer bedeutenden, bodenständig-schweizerischen Persönlichkeit dargestellt ist, deren wir heute mehrere brauchen könnten im Lande Helvetien. Gerade weil Keller in erster Linie als Schweizer dachte und fühlte, hat auch heute noch seine politische Weltanschauung ein mehr als bloß akademisches Interesse für uns, und deshalb darf dem sorgfältig gearbeiteten Werk Dr. Kriesis das Epitheton „aktuell“ im besten Sinne des Wortes zugesprochen werden.

Hans Müller-Bertelmann, Frauenfeld.

## Zum Schweizerischen Turnus 1918.

Mit insgesamt zehn Kunstbeilagen.  
(Schluß).

Zur heitern Sinnesfreude der „Badenden Mädchen“ von Theo Glinz steht die asketisch herbe Stimmung von Leo Stecks „Invocation“ (s. 1. Kunstbeilage) in schärfstem Gegensatz. Dort das Streben nach festlichem Glanz der Farbe, nach graziler Eleganz der Linie, hier der schwere Zusammenklang von dumpfem Rotbraun, Blau und Gelb und eine fast hieratisch strenge Stilisierung der Formen, die an mittelalterliche Heiligenbilder erinnert. Alles Äußere ist nur ein Symbol, der Reflex tiefer Empfindungen. Wie ein ins Wasser geworfener Stein konzentrische Ringe zieht, so wiederholen die Kurven der prachtwoll zusammengestellten Figuren den Rhythmus des Gebärdenspiels, der Hände, der in den Flügelwogen des Engels leise verebbt. Das ist Augenmusik ganz besonderer Art; die derb-knochigen Frauen haben so gar nichts Aetherisches, eher etwas robust Bernerisches. Die Sprödigkeit des Lineaments und die Herbheit des Kolorits streiten wider alles Süßliche und Konventionelle. Aus Scheu vor billigen Sentimentalitäten verfällt Steck beinahe ins Derbe und Abstoßende. Fast gewaltsam wird der Beschauer von der äußern Erscheinung auf den Empfindungsgehalt hingewiesen, der

in tiefen vollen Akkorden durch das Werk schwingt. — Dieser gefühlsbetonten, expressiven Richtung huldigt auch Adolf Schnider (Turbenthal) in seinem „Sehnsucht“ benannten Gemälde: Ein Liebespaar in idyllischer Landschaft mit exotisch reicher Vegetation; ein Bächlein zieht träumerisch durchs Wiesen grün; in der Ferne lockt die tiefe Bläue eines Sees; eine Schafherde weidet friedlich, vom Hirten und Schäferhund behütet. Bäume, Sträucher, Menschen sind stilisiert, primitiv und naiv, nazarenisch fromm gemalt, so ganz im Geiste der Wackenroder-Tieck'schen „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“. Aber auch heute noch, so gut wie zur Zeit der prä-raffaelitischen Romantiker, genügt bloße Andacht nicht, um ein gutes Bild zu malen; die Empfindung erkaltet, wenn sie sich durch das Medium entlehnter, bestenfalls nachempfundener Stilformen aussprechen muß, und es ist gleichgültig, ob in diesem Fall Hermann Huber oder ein anderer als Inspirator in Frage kommt. — Ähnliche Ziele — nämlich den Ausdruck seelischer Werte — verfolgt auf dem Gebiete der Plastik Leo Berger. Seine Büste eines jungen Mädchens mit dem zur Seite geneigten lieblichen Köpfchen auf dem überlangen dünnen Hals und mit den

über die Brust gelegten schmalen Händen ist ein wahrhaft augenfälliges Sinnbild der „Demut“ . . . „Auf solchem schwanken Stengel aber wiegte sich die wunderbarste Blume des Hauptes,“ schildert Gottfried Keller Agnes, die schöne Diana des Künstlerfestes im „Grünen Heinrich“. Leo Bergers „Demut“ ist eine solche Blume. Es lebt in ihr etwas von der Gefühlsinnigkeit altflorentinischer Büsten eines Mino da Fiesole und Desiderio da Settignano, jener in knospenhafter Zartheit erblühten Mädchenköpfe auf schlankem Halse.

Stecks rhythmische „Invocation“, Schniders romantisierende „Sehnsucht“ und Leo Bergers lilienzarte „Demut“ stehen dem Expressionismus viel näher als dem Impressionismus. Traumverloren wenden diese Künstler ihr Auge von der rauhen Wirklichkeit ab und richten den Blick nach innen. Ganz so, wie es der Landschaftsmaler C. D. Friedrich ausgesprochen: „Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst sehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, daß es zurückwirke auf andere, von außen nach innen.“ Diese Kunst steht der Wirklichkeit durchaus souverän gegenüber. Ihr Ziel ist nicht treue Nachahmung der Natur; sie erzeugt vielmehr aus dem besonderen geistigen Gehalt heraus neue Formen. Diese Formen sind nicht Selbstzweck; wo immer die Form nicht vergeistigt, empfunden und erlebt ist, bleibt sie ein Äußeres ohne ein Inneres, bleibt sie Form ohne Gehalt. In viel höherem Maß als bei den Impressionisten ist bei diesen der Tendenz nach expressionistischen Künstlern der Wert ihres Schaffens abhängig von ihrer Persönlichkeit, von der Fähigkeit des Erlebens, Empfindens und Gestaltens; denn jedes Werk ist in gewisser Hinsicht ein Selbstporträt des Künstlers, nicht des äußeren, sondern des inneren Menschen.

Die Kunst der Steck, Schnider, Berger ist still; sie meidet jede laute Gebärde. Welch maßlose Leidenschaft, Welch verzehrende Inbrunst des Fühlens offenbart dagegen der „Sebastian“ des fünf- undzwanzigjährigen Ignaz Epper (5. Kunstbeilage)! Zwischen zwei in jäher Verkürzung gesehenen, vom Bildrand schroff überschrittenen Mauern kniet der

von mehreren Pfeilen getroffene Heilige; seine Arme sind am Marterpfahl hochgebunden; das Schmerzverzerrte Haupt ist auf die rechte Schulter gesunken. Nach hinten weitet sich die Landschaft: der Blick taucht erst in eine tiefe Geländemulde und windet sich dann mit der hildeinwärts fliehenden Straße an einem mächtigen Häuserblock vorüber zum hochgelegenen, durch die flache Sattelung zwischen zwei flankierenden Berghauptern begrenzten Horizont empor. Wie ganz anders hat die italienische Renaissance-malerei das Sebastiansmartyrium geschildert! Dort ein Jüngling, dessen antikisch apollinische Schönheit über alle Erdenqual triumphiert, hier unsägliches körperliches und seelisches Leiden, das durch den zermarterten Körper des Heiligen förmlich raßt. Dort die Glorifikation eines Wunders, das Gott an seinen Auserwählten vollbringt, hier das Auskosten irdischer Qual bis zur Neige — eine mittelalterlich mystische Kontemplation des Leidens, wie sie in Grünewalds Kreuzigung des Ikenheimer Altars erhabensten Ausdruck gefunden. In den Sebastiansdarstellungen der Renaissance — ich erinnere an Sodoma — nimmt die Natur keinen Anteil an der Qual des Helden; sie ist lediglich Bühne, und ihre Schönheit ist Selbstzweck. Bei Epper dagegen bilden Landschaft und Figur keine Zweifheit, sondern eine unlösbare Einheit. Die Natur scheint in den Taumel des Schmerzes hineingerissen, indem sie sich aus dem Bildmotiv der Figur formt: die vordergrundlichen Mauern wanken, um sich der Silhouette des Heiligen anzugleichen. Die Windung der Straße wiederholt und verstärkt die wehe Kurve des rechten emporgerissenen und des linken hangenden, in den Gelenken geknickten Armes. Nicht nur durch die flankierenden niedrigen Mauern wird der zusammenbrechende Körper gestützt, sondern auch durch den grellbeleuchteten Häuserblock links, dessen schiefes Parallelogramm die Umrisse Sebastians wiederholt. Selbst das Kamin hat hier seine Bedeutung als Äquivalent für den oberen Abschluß des Marterpfahls wie für die vom Licht getroffene Vertikale der Arme. Wo künstlerische Erwägungen es erfordern, durchbricht Epper unbedenklich die Schranken geheiligter Tradition

und schreckt selbst vor dem Grotesken nicht zurück. Die eng anliegende Hose dürfte ein Novum in der Ikonographie der Sebastiansdarstellung sein. Eine Konzession an die Sittlichkeitsapostel? Man könnte Epper nicht ärger mißverstehen. Sondern das Schwarz der langen Beinkleider im Gegensatz zur Helligkeit des nackten Oberkörpers dient dem Künstler als farbiges Kontrastmotiv, das auch in der Landschaft abgewandelt wird: dunkle Vordergrunds-  
bühne gegen die hellbeleuchteten seitlichen Mauern und Häuser, ferner das Dunkel des hügeligen Hintergrunds gegen die Helligkeit des Himmels. Aber auch die Trennungslinie von Hose und Oberkörper hat ihre besondere Bedeutung für den Aufbau der Landschaft. Der Schwung dieser Kurve wird von der hinteren Begrenzung des Vorderplanes machtvoll aufgenommen, klingt nach in den Querfurchen des ansteigenden Geländes, in der Wellenlinie des Horizontes und in den Rhythmen des einem sturmgepeitschten Meer gleichenden Himmels. Kopf, Oberarme und Unterschenkel des Märtyrers sind ebenfalls in diese Bewegungsrichtung eingestellt. — Sebastian kniet im Zentrum konzentrischer Lichtkreise wie auf einer Sonne. Die Pfeile liegen in der Fluchtlinie der Strahlen, die von Sebastian ausgehen. Diese radialen Lichtstrahlen symbolisieren gleichsam das Martyrium des Heiligen, der Ziel und Mittelpunkt der todbringenden Geschosse gewesen. — Angesichts der vielfachen Bedingtheit der Landschaft durch das Bildmotiv der Figur ist es erstaunlich, wie überzeugend der Künstler den Raum zu gestalten wußte. Mit scheinbar einfachsten Mitteln wird die Raumillusion erzeugt. Mühelos erfährt der Betrachter die Tektonik des Raums, von der quälenden Enge des Richtplatzes bis zu den fernen, licht- und luftumfluteten Bergen. Auf die raumbildende Funktion des in scharfem Lichte stehenden Häuserblocks sowie der Straße braucht nicht besonders hingewiesen zu werden. Nur auf ein Detail sei aufmerksam gemacht: wie prachtvoll steht die abwärts schreitende nackte Figur im Raum! Epper hat seine besondere Art, die Welt zu sehen, vielmehr, er formt sich seine eigene Welt. Sein „Sebastian“ entfernt sich allzusehr von

allem bisher Dagewesenen oder besser von den uns so vertrauten Darstellungs-idealen der Antike und der Renaissance, als daß er nicht überraschen, verblüffen und zum Widerspruch reizen würde. In der edigen, hageren, expressiven Gestalt des Heiligen — man beachte die schmerzverkrampften Füße — steckt ausgesprochen gotisches Formempfinden. Aber die Gestaltungsprinzipien und das besondere Weltbewußtsein der Gotik sind uns noch allzu fremd, als daß wir uns hier auf bekanntem Boden fühlen könnten. In der bewußten Abkehr vom Impressionismus berührt sich Epper mit Stoecklin. Ein Vergleich der „Casa rossa“ mit dem „Sebastian“ zeigt indessen, daß diese beiden Künstler ausgesprochene Antipoden sind. Dort der muntere Fabulierer, der Epiker, der sich in jedes Detail liebevoll vertieft, hier der Synthetiker, der auf alles Anekdotische verzichtet: Stoecklin liebt die Fülle, Epper sucht die Einheit.

Der Holzschnitt Eppers besitzt eminent malerische Qualitäten. Aber es liegt doch schon im Wesen dieser von Epper so meisterhaft gehandhabten Technik, daß die Linie Hauptträger der Bilderschei-  
nung ist. Den denkbar größten Gegensatz hiezu bildet die Radierung Victor Surbets (2. Kunstbeilage). Durch keine lineare Begrenzung gehindert, huschen die reich differenzierten Licht- und Schattenmassen über die Fläche und modellieren die weichen, fast verdämmernden Formen eines Mädchenkopfs von überraschender Lebendigkeit.

Die Selbstbildnisse der beiden Basler Eduard Riethammer und Eugen Ammann führen aus der Mystik des Expressionismus, wie sie in Epper den bedeutendsten Interpreten gefunden, zurück in die nüchterne Alltagswelt.

Eduard Riethammers Atelierbild (3. Kunstbeilage) beistcht sowohl durch die menschlich-schlichte, jegliche Pose meidende Auffassung wie auch durch seine feine malerische Kultur. Von der erhobenen Rechten flutet ein breiter Lichtstrom in energischen Kurven hinunter bis zur gesenkten, den Pinsel haltenden linken Hand; der hellbeleuchtete Staffeleirahmen links und das Rot des Vorhangs rechts im Hintergrund rahmen das Ganze. So

frisch und unmittelbar das Bildnis wirkt, ist es doch das Resultat sorgfältigster Ueberlegung. Wird hier der malerische Reiz des Momentanen festgehalten, so geht Eugen Ammann auf die großgesehene plastische Form aus. In seinem „Selbstbildnis“ (4. Kunstbeilage) ist der Sohn derart zwischen die Beine des Vaters gestellt, daß er dessen wirkungsvoll geschlossene Silhouette nirgends stört. Die Komposition arbeitet formal und koloristisch mit starken Kontrasten. Vater und Sohn sind in verschiedene Bildaxen eingestellt. Die Gegenbewegung der beiden Köpfe wird durch die teils parallele, teils kontrastierende Richtung der Extremitäten unterstützt. Dem formalen entspricht ein farbiger Zweifklang in dem Rötlichgelb des eng anschließenden väterlichen Kittels gegen das Blau des Knabenkleidchens. Auch das Rot der Krawatte als Kontrastfarbe zum Grün der Beinkleider des Malers hat seine kompositionelle Bedeutung. Im formalen wie im farbigen Aufbau herrscht strenge Gesetzmäßigkeit. Alles Zufällige ist ausgeschaltet; nichts ist ohne Bedeutung

für die Bilderscheinung; überall verrät sich der gestaltende Wille des Künstlers. Es geht eine tiefe Wirkung von diesem überaus lebendigen, das Materielle vergeistigenden Werke aus, das für Ammanns Kunst so bezeichnend ist.

Wir sind am Ende unseres kurzen Ganges durch die Ausstellung angelangt. Es ist eine kleine Auslese aus einer Ueberfülle von Werken, die wir mehr oder weniger eingehend gewürdigt haben. Nicht Kritik war in erster Linie unsere Absicht, sondern liebevolles Eingehen in die besondere Wesenheit der Kunstwerke. Wenn diese Analysen das eine oder andere Bild dem Verständnis des Beschauers näher gebracht haben, ist ihr Zweck erfüllt. Umfassende Referate der Ausstellungen sind Sache der Zeitungskritik. Wer sich aber über die Richtungen und Strebungen in der neueren Schweizer Kunst orientieren möchte, der sei zumal auf die ebenso feinsinnigen wie fesselnden Betrachtungen Maria Wafers zu den Turnusausstellungen von 1915 und 1916 hingewiesen, die auch heute noch aktuellen Wert besitzen.

## Das verlorene Lied

Was oft in trüben, wolkendüstern Tagen,  
Wenn jede Lebensfreude von mir schied,  
Mir hilfreich alles Schwere half ertragen,  
Das war ein altes, schlichtes, Kleines Lied.

Die Mutter sang es mir in Jugendzeiten  
Und heilte damit manchen Kleinen Schmerz;  
Mit seiner Töne zaubervollem Gleiten  
Beruhigte sie lind mein Kinderherz.

Ich habe hundertfaches Leid beschworen  
Mit jenem Lied, das mir die Mutter sang,  
Im Lauf der Zeit doch ging es mir verloren,  
Das einst so sanft und ruhevoll erklang.

Nun such ich immer es auf jedem Munde,  
Die Sehnsucht nach ihm drängt mich fort und fort,  
Ich flehe oft aus tiefstem Herzensgrunde  
Verlangend — ach! — nach Melodie und Wort;

Denn allen Leiden bin ich hingegeben  
Und treib', ein ruderloses Boot, umher,  
Find' ich mit seinem sanften Trostesweben  
Das alte, schlichte, Kleine Lied nicht mehr.