

Gustav Schneeli

Autor(en): **Gantner, Joseph**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **25 (1921)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-573821>

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.



Gustav Schneeli, Quippens.

Die Heimsuchung. Ölgemälde (1920).
Phot. Ad. Koeftler, München.



Gustav Schneeli, Wuppens.

Adoratio. Delgemälbe (1920).
(Phot. Ab. Kocstler, München.)

Gustav Schneeli*).

Von Joseph Gantner, Basel.

Als vor etwas mehr als sechs Jahren der Zürcher Maler Gustav Schneeli eine kleine Anzahl seiner Werke im Zürcher Kunsthaus zur Ausstellung brachte, da wurde er in einem kurzen Hinweise in der „Schweiz“ — den die Abbildungen der damals ausgestellten Werke begleiteten — als eine der eigenartigsten Begabungen unter den jüngern Schweizer-Malern gekennzeichnet. Schneeli hat seither seine Kunst mit ungemein bemerkenswerter Prägnanz weitergebildet und zeigt in einer ganz besondern Ausprägung den Werdegang der schweizerischen Malerei mit ihrer langsamen, aber unaufhalt-samen Abkehr von Hodler; und seit nun

in den Monaten Juni und Juli eine zweite Ausstellung in der Galerie Neupert in Zürich die Werke der letzten Jahre mit denen der ersten Periode vereinigt hat, so wird die Einladung zwingend, ein zweites Mal in diesen Spalten von einem Künstler zu sprechen, der in mancher Hinsicht der neuern Generation richtunggebend werden könnte.

Schneeli ist von der Kunstwissenschaft her zur Malerei gekommen (deren handwerkliches Fundament ihm die Herterich-Schule der Münchener Akademie vermittelte), und ein einsichtiger Monograph müßte gleich zu Anfang darauf hinweisen, daß es im Grunde dieselben Prinzipien sind, welche der Künstler, zuerst als Wissenschaftler, dann als Maler, seiner Bemühung um die Kunst zugrunde gelegt

*) Mit sechs Reproduktionen im Text und drei Kunstbeilagen. — Ueber Gustav Schneeli vgl. auch „Die Schweiz“, Bd. XIX (1915) S. 247.

hat. Denn so, wie in einem 1896 erschienenen Buche über das Eindringen der Renaissance in die Schweiz Ideen Jacob Burckhardts ihre Auswirkung erfuhren, so liegt über den ersten malerischen Werken völlig noch der Hauch der italienischen Renaissance. Daß außerdem aber in jenen Gemälden, die heute schon um zehn Jahre zurückliegen, der stille Einfluß Ferdinand Hodlers überall da fühlbar wird, wo es um großgedachte monumentale Kompositionen geht, ist um so verständlicher, als Schneeli von Anfang an das Tafelbild, das die Impressionisten so sehr in den Vordergrund gerückt hatten, negierte und die Malerei eben nur in ihrer ursprünglichen und natürlichen Beziehung zur Wand gelten lassen wollte. Und für solche künstlerische Gesinnung war und ist den Malern unserer Generation Hodler ein Vorbild, das man nicht ungestraft überfieht.

In der Reihe unserer Abbildungen vertritt der „Sebastian“ (1914. — S. 508/09) diese erste Manier. Die Zusammenhänge offenbaren sich leicht: eine Komposition nach den Regeln der Renaissance mit starker Betonung der Mittelachse und der tragenden Basis in den zwei Frauen unten, denen die gerade Linie des tiefen Horizontes zu Hilfe kommt; dabei bleibt das Bild von äußerster Beschränkung in der Farbe und ist gänzlich auf den Kontur hin gearbeitet; in diesem aber liegt die monumentale Kraft beschlossen, die auch die photographische Verkleinerung nicht zu brechen vermag.

Das war ein Anfang.

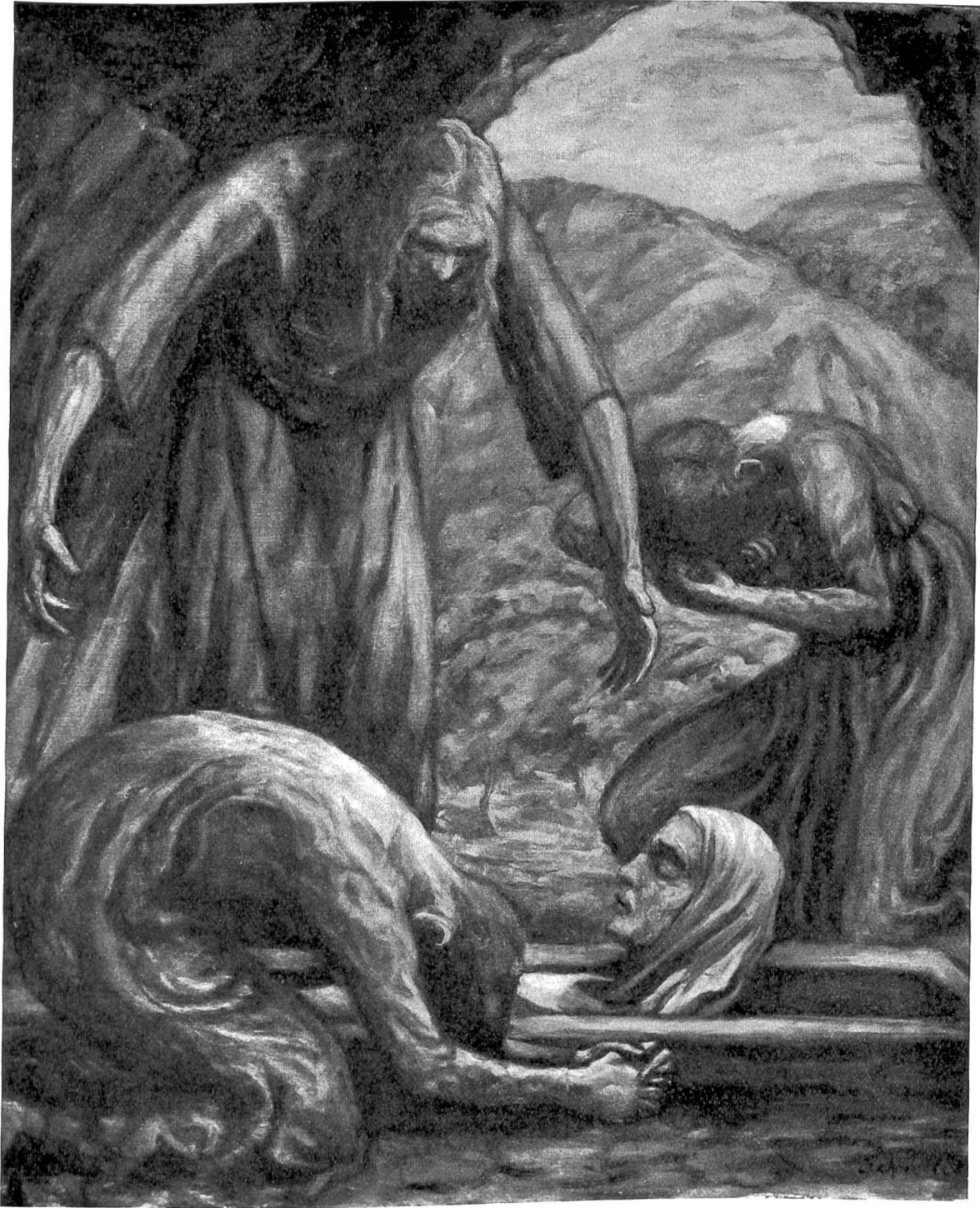
Daß der Künstler aber nicht streng auf dieser Linie weiterging, sondern nun immer mehr seine Palette sprechen ließ, seine Formate verminderte und Bilder schuf, die in ihrem oft juwelenhaft schimmernden Kolorit weit von solchen anfänglichen Versuchen abliegen, hat seinen Grund nicht nur in der Unmöglichkeit großer monumentaler Aufträge, sondern noch viel mehr in einer Art innern Wachstums der künstlerischen Kraft, die nun zu ganz neuen Formulierungen drängte. Dabei ist die Kapitalfrage aller neuern Kunst, das Thema als solches, das Jünglein an der Wage geworden. Die Devise der Impressionisten, daß es vollkommen

gleichgültig sei, ob man den toten Wallenstein oder einen Apfel male, hatte mit dem Augenblick seine Unhaltbarkeit offenbart, wo der Impressionismus selbst fiel, und die scheinbare Feindseligkeit neuerer Schulen gegenüber allem klar erkennbaren Bildinhalt vermag nicht über die Tatsache hinwegzutäuschen, daß für jeden Künstler, der sich um absolut ehrliche Gestaltung bemüht, der Vorwurf, das, was dargestellt werden soll, nach wie vor eine der ersten treibenden Kräfte, ja im Grunde ein Bekenntnis a priori bildet.

Von hier aus gesehen, gewinnen Schneelis Bilder, über all ihre rein malerische Qualität hinaus, noch ein besonderes Interesse. Uebertrieben ausgedrückt könnte man sagen, daß der Künstler (mit einigen andern zielbewußten Modernen) an dem Punkte wieder anknüpft, wo die Kunst vor bald hundert Jahren stehen blieb, als die falsche Aufklärung des voranschreitenden neunzehnten Jahrhunderts sie an ihrem Lebensnerv traf, dort nämlich, wo sie, rein durch den Inhalt ihrer Darstellungen, von Jahrhunderten her mit dem Empfinden der Menschen zusammenhing. Dafür aber gibt es in unserm Kulturkreis nur einen einzigen gültigen Komplex von Bildgedanken: den der Bibel. Unter andern Verhältnissen wäre vielleicht aus solcher Gesinnung heraus ein neues Nazarenertum in der Malerei entstanden und man trifft auch heute Schulen von Rang, die dieser Lockung nicht haben widerstehen können.

Da stellen nun die Bilder Schneelis aus den letzten Jahren den Versuch einer neuen Lösung dar, welcher in dem großen Chaos der modernen Malerei ungemein sympathisch berührt. Sie suchen einen Vorgang aus den biblischen Erzählungen mit einer neuen, persönlichen Art von Geistigkeit zu durchdringen, welcher das Bild bei aller Verständlichkeit der Darstellung doch zu einem Dokument modernster Empfindung macht. Kein Zweifel, daß das nicht überall gelang und daß hie und da noch die scharfe, verstandesmäßige Ueberlegung fühlbar bleibt. In einigen der Bilder aber scheint mir die Lösung völlig gelungen und von ihnen soll hier vornehmlich die Rede sein.

Zeitlich an erster Stelle stehen da die



Gustav Schneeli, Duißpens.

Die Auferweckung des Lazarus. Ölgemälde (1921).
(Phot. Brendle, München).



Gustav Schneeli, Duippens.

Die Himmelsleiter. Erste Fassung. Ölgemälde (1917).

(Phot. Ad. Koeftler, München).

beiden Fassungen der „Himmelsleiter“ (S. 520 und 521) von 1917 und 1918. An ihnen

wird das Problem deutlich: mit den Mitteln moderner Komposition das alte, so oft dargestellte Thema zu meistern. Die Verschiedenheit der beiden Fassungen liegt denn auch völlig in diesen Qualitäten. Die erste, in einem breiten Hochformat mit starken grünen, violetten und gelben Tönen gemalt, verrät an ihrer Basis noch das Rechnen mit den bauenden Elementen: wo auf der linken Seite der breite Rücken des schlafenden Jakob die eine Engelsstaffel trägt, vermag auf der andern Seite der kniende Engel diese Funktion nur mit Mühe auszuüben. Die zweite Fassung (S. 521) hat hier nachgeholfen. Sie ist an sich kleiner, schlanker im Format, und gibt dem Ganzen durch die liegende Gestalt des unruhig Träumenden nunmehr einen untadeligen formalen Abschluß. Obwohl far-

big viel mehr zurückhaltend, hat sie doch in allen Einzelheiten etwas Freies, Leichtes an sich, das der ersten Fassung noch abgeht. So sind etwa die Hände der Engel in einer fast zerfließenden Weichheit der Töne gemalt, die den starken Eindruck traumhafter Unwirklichkeit auslöst.

Die Vorliebe Schneelis für leichte vertriebene Farben (meist Blau, Grün, Violett und Gelb) mit ihrer Zersplitterung der Nuancen gemahnt schon hier manchmal an den Fanatiker der Palette, an Renoir. Am reinsten ausgeprägt ist diese Manier aber in dem schönen Bilde der „Heimsuchung“ (1920. — S. 516/17), das,



Gustav Schneeli, Wulppensz.

Die Himmelsleiter. Zweite Fassung (1918).
(Phot. Ph. Lind, Zürich).

alles in allem gerechnet, wohl das beste Stück unserer Reihe genannt werden darf. Die Komposition des Bildes, die Füllung der Fläche mit den beiden Gestalten, ist schlechthin vollkommen, und in der Begegnung der Frauen liegt all die unausgesprochene Innigkeit, welche diese Szene zu einer der schönsten der Bibel macht. Die Abstufung des Seelischen — wie die jüngere, begnadetere Frau die ältere empfängt und sie doch nur ganz leise tastend zu berühren wagt — bleibt um so erstaunlicher, als der Maler auf alle Mittel des physiognomischen Ausdrucks verzichtet hat. Dabei ist auch alles Neben-

sächliche überhaupt getilgt; der Weg, auf dem die Frauen sich begegnen, geht sachte über in eine Landschaft, die sich mit unfaßbaren Wellungen in der Ferne verliert und einzig am Horizont von dem Haupte der Maria leicht überragt wird. Farblich sind die beiden Gestalten, bei denen ein helles Braun mit blauen Schatten dominiert, gänzlich in den schimmernden Grund der Ferne eingebettet.

Im gleichen Jahre 1920 entstand das dritte Meisterstück, die „Adoratio“ (Anbetung der Könige; S. 517). Es ist in seiner malerischen Ausführung noch bedeutend stärker, plastischer als die „Heimsuchung“, ja an manchen Stellen, wie dem Gewande des obersten Königs und dem Kopftuch der Maria, von einer herrlichen Leuchtkraft der Farben. Nur die Komposition hält hier um ein Weniges zurück.

Die Aufreihung der knienden Könige, auch hier durch die Abwendung aller Gesichter von höchster formaler Eindringlichkeit, geschieht mit einer parallelistischen Kraft, welche um einen fast unmerklichen Grad zu stark gegen Maria hinstrebt, die freilich mit ihrem Kinde eine Gruppe von auserlesener Feinheit bildet. Die Beseitigung alles Ueberflüssigen, die Einbettung aller Figuren in eine weiche, undulierende Landschaft, erweist sich auch hier als eine Wohltat, welche der Einfachheit des Ganzen merkbar zugute kommt.

Man müßte sich vor Bildern wie der „Heimsuchung“ und der „Adoratio“ (welche beide ich von den Werken Schneelis am höchsten stelle) einmal nach dem Maße des sakralen Eindrucks fragen, den sie als Darstellungen biblischer Gesche-

nisse erwecken, und der naturgemäß an den entsprechenden Bildern älterer Kunst so wenig gemessen werden darf, wie unsere innere Einstellung zu diesen Dingen an der ungebrochenen Frömmigkeit älterer Geschlechter. Diejenige Kunst wird ja stets den höchsten Rang behaupten, welche mit ihren Schöpfungen der eigenen Generation aus der Seele spricht. Und da meine ich, daß diese beiden Werke Schneelis wirklich denjenigen feinen Ton legendarischer Schönheit getroffen haben, den wir heute aus der biblischen Erzählung heraushören, welche dadurch um nichts geringer wurde, daß sie das Dogma mit der freien geistigen Konzeption vertauscht hat.

Der Künstler selbst hätte vielleicht allen Anlaß, von den Werken dieser Reihe dasjenige

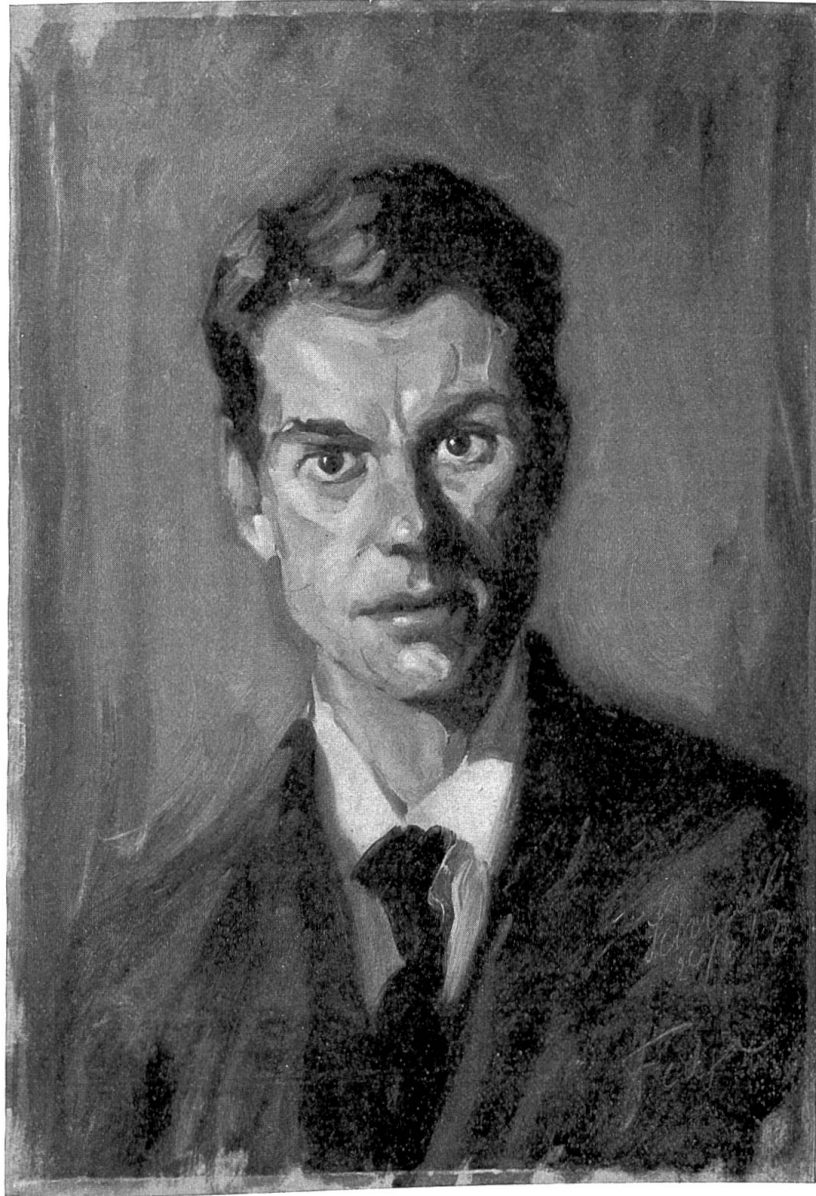


Gustav Schneeli, Wuppens.

Mohn. Delgemälde (1919).
(Phot. Ab. Koeftler, München).

als wichtigstes zu nennen, welches als Darstellung der Geburt Christi den Titel „Der Stern von Bethlehem“ führt (1919. — S. 524/25). Denn es ist zweifellos der kühnste Wurf in dieser Richtung einer persönlichen geistigen Umbildung des Themas. Gleich der „Heimsuchung“ und der „Adoratio“ ist das Bild farbig ohne Tadel, ja es übertrifft vielleicht die letztere noch in der harmonischen Schönheit der Klänge. An der Darstellung aber haftet noch ein Rest ungelöster Symbolik, der uns hier nicht so frei atmen läßt wie vor den übrigen Werken. Bei alledem will aber die rein formale Schönheit der Komposition auch hier beachtet sein. Maria kniet in einer unvergeßlichen Haltung vorn am Boden und hat die Hände im Schmerze vor die Brust gepreßt; links von ihr steht abgewendet der heilige Joseph, und drüben am Hang liegen drei Hirten, in einem glücklichen Einfall als nackte Gestalten gebildet, auf dem Boden. Der Strahl des neuen Sternes hat sie aufgeweckt und blendet ihre Augen.

Neben diesem in dem Schaffen des Künstlers höchst bedeutsamen Werke kann das letzte figurale Bild der Reihe, die „Auferweckung des Lazarus“ (1921. — S. 519) nur mit Mühe bestehen. Dumpfe, schwere Farben begleiten hier eine Komposition, die der letzten Freiheit noch entbehrt. Ganz stark wirkt einzig die helfende, empfangende Gebärde Christi; aber auch sie wird auf halbem Wege gehemmt durch die beiden Gestalten der Klagen, von denen nur die vordere



Gustav Schneeli, Wuppens.

Alexander Moissi. Delgemälde (1918).
(Phot. Ph. Linck, Zürich).

ihre formale Aufgabe, die Neigung Christi zu stützen, erfüllen kann, während die hintere eine unklare, schräge Schiebung in die Gruppe hineinträgt.

Das Bild von Schneelis künstlerischem Ausmaß würde unvollkommen sein ohne einen Hinweis auf seine Porträtmalerei, von welcher die Ausstellung bei Neupert mehrere ausgezeichnete Proben gab. Unter ihnen steht das Bildnis von Alexander Moissi (1918. — S. 523) in einem besondern Rang. Würde nicht schon die Inschrift darauf hinweisen, man müßte vor diesem visionär abwesenden und doch so eindringlich kühnen Blick an den Fedja Tolstois denken, dessen Ver-

förperung Moissi so vollkommen wie weniges andere gelungen ist. Der Kopf — zur Ausnahme in Del gemalt — ist wie mit dem Pinsel modelliert und hat, am meisten etwa in der Partie der Haare, eine farbige Frische von erstaunlichem Wohlklang. Das Geistige der Persönlichkeit, was der Künstler selbst als das Grundmotiv seiner Bildnismalerei bezeichnet, findet gerade darin seinen Ausdruck.

Ein Blumenstück endlich, „Mohn“ (1919. — S. 522), gibt Zeugnis von einer kleinen Reihe von Stilleben, in denen sich die formbildende Kraft des Malers gleichsam umzusetzen sucht in den naturhaften Gestaltungstrieb der Gewächse. An solchen mit überaus feinen Tönen gemalten Kleinbildern erweist sich gerade die Gesundheit und innere Berechtigung der Komposition im großen, welche zweifellos nach wie vor die Hauptangelegenheit Schneelis bleiben wird.

Von Ferdinand Hodler stammt das ungemein einsichtige Wort, daß über allen Werkzeugen des Sehens das Gehirn stehe, welches die eine Harmonie mit der andern vergleiche und so die wirklichen innern Zusammenhänge der Dinge zu entdecken vermöge. Wollte man bei einem Künstler wie Gustav Schneeli, der so sehr

noch mitten im Schaffen und in der Entwicklung drin steht, nach einem zusammenfassenden Urteil über seine besondere Wesensart fragen, so müßte man gewiß von dieser Ueberlegung ausgehen. Am Anfang steht das absolut ehrliche, klarsichtige Denken über die Möglichkeit der Bildgestaltung. In den Werken der prima maniera und auch in einigen wenigen spätern scheint es mir gleichsam noch zwischen den Pinselstrichen hindurch fühlbar, in andern, von denen hier gesprochen wurde und zumal auch in manchen Porträten aber hat es sich gänzlich in künstlerische Werte umgesetzt. Die Abkehr von der Renaissance und von Hodler, die beide anfangs Vorbilder waren, ist längst vollzogen; eine ganz persönliche Art sowohl der inhaltlichen Erfassung als der farbigen Struktur hat sich durchgesetzt, die vom Impressionismus ebensoweit entfernt bleibt wie von denen, die sich etwas voreilig und kaum mit halbem Recht Expressionisten nennen und deren Unfähigkeit zur Bildung einer neuen künstlerischen Kultur nicht erst eine Erkenntnis von heute ist.

Der Ausweg aus der ungeheuren Depression der Kunst unserer Tage beginnt sich langsam abzuzeichnen; es ist die Linie, der auch Gustav Schneeli folgt.

Mein Haus

Im Grün verborgen und doch selber spähend
Nach Berg und Stadt und fernen See's Gestade,
Wo ihre weißen Sonnensegel blähend,
Die Schiffe ziehen stille Pilgerpfade:

So müßt es sein, das Haus, drin meines Schaffens
Und meines Lebens hohe Träume reifen,
Wo frei vom wilden Fieber des Erraffens
Die Hände selbstgezogene Früchte greifen.

Dies wär mein Wunsch: Fernab vom Weltgetriebe
Zu leben, und doch nicht als Weltverneiner,
In traulichem Versteck, umsonnt von Liebe,
Und dennoch immer als der Wachsten einer.

Hans Hagenbuch, St. Gallen.