

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 43 (1956)
Heft: 9: Schweizerischer Werkbund; Schweizerischer Kunstverein

Artikel: Meisterwerke der Schweizer Kunst
Autor: Wagner, Hugo
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-33326>

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: 18.04.2025

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

Meisterwerke der Schweizer Kunst



Arnold Böcklin (1827–1901): Bildnis seiner Tochter Clara, 1876

Tempera auf Holz. Höhe 60,5 cm, Breite 47 cm
Öffentliche Kunstsammlung Basel

Der Schweizerische Kunstverein feiert in diesem Jahr sein 150jähriges Bestehen. Während anderthalb Jahrhunderten galt seine Arbeit ausschließlich der Förderung der Schweizer Kunst. So kann er sein Jubiläum nicht würdiger begehen als durch eine Ausstellung, die «Meisterwerke der Schweizer Kunst von 1800 bis 1950» vereinigt. Die Schau findet vom 19. August bis 7. Oktober 1956 sinngemäß in Zofingen, dem Gründungsort des Schweizerischen Kunstvereins, statt und umfaßt etwa 140 Werke der Malerei und Plastik. Die Wahl der auszustellenden Künstler bestimmte der Geschäftsausschuß des Schweizerischen Kunstvereins; die einzelnen Werke wurden von Dr. Hugo Wagner, Aktuar des Vereins, zusammengestellt.

Da von den einzelnen Künstlern durchschnittlich nur drei Werke gezeigt werden können, war die Auswahl besonders verpflichtend, wollte sie jedem Künstler gerecht werden. Einziges Kriterium war die Qualität. So steht längst Bekanntes aus öffentlichem Besitz neben Werken, die wenig oder kaum ausgestellt waren. Zeichnung und Graphik wurden nur einbezogen, sofern sie eine wesentliche Charakterisierung des betreffenden Künstlers brachten. Unter den Malern sind mit wenigen Ausnahmen nur die verstorbenen berücksichtigt worden, unter den Bildhauern auch einige der lebenden, da das 19. Jahrhundert wenige plastische Werke hervorgebracht hat, die heute noch zu uns sprechen.

Es gibt Kunstwerke – wenige nur sind es –, die sich vor frechem Blick zu schützen wissen. Sie verschließen sich, leben in der Stille weiter und schenken sich nur dem, der ihrem Geheimnis lauterem Sinnes naht. Solcher Art sind Werke von Otto Meyer-Amden, und so ist Böcklins Bildnis seiner Tochter Clara.

Mag sich das Werk im Formalen auch an ältere Vorbilder halten, wir können schon hier unsere Bewunderung nicht verhehlen: von größter Eindringlichkeit sind die formstarke Frontalität und die scheinbar strenge Symmetrie, die durch leiseste Abweichungen, wie die kaum sichtbare Neigung des Kopfes oder die feine Halskette, gemildert und zugleich rhythmisiert wird; eindringlich ist die Vereinfachung des Gesichtsovals und seine Einfassung durch das dunkle Haar, das sanft über den Nacken fällt. Doch Böcklin ist nicht nur ein Meister der plastischen Form, er erweist sich in diesem Bild auch als großer Kolorist. Die Farben sind edel und kostbar. Vor dem nachtrunkenen Blau des Himmels, vor dunkelgrünendem Lorbeer steht das schwarzgerahmte Antlitz, getragen vom Halbkreis des Schulterbogens, der zartes Rosa und schweres Weinrot umschließt.

Stehen wir vor einem Bildnis? Die Antwort zögert. Wohl sprechen die äußere Anlage und der Ausschnitt als Brustbild dafür. Doch sind es weniger die einzelnen Formen oder bestimmte Wesenszüge, die uns bannen, als dieser seltene, im Bild verewigte Augenblick, da der Weg eines Menschen das Kosmische berührt. Erst im geheimnisvollen Bezug auf das miternächtliche Blau des Himmels erfüllt sich der unbeschreibliche Ausdruck dieses Wesens. Dem Mondlicht hingegeben, neigt die Braut mit abschiedsschweren Augen das Haupt leicht nach der Seite ihrer sich schließenden Jugendzeit, indes sich rechts über der Schulter die ersten Blüten öffnen, bestimmt, ihre Stirn zu schmücken.



Frank Buchser (1828–1890): Bildnis Mrs. S., 1854
Öl auf Leinwand. Höhe 115 cm, Breite 92 cm
Kunstmuseum Winterthur, Gottfried Keller-Stiftung

Nach frühen Aufenthalten in Paris, Rom, Antwerpen und Spanien besuchte der 25jährige Frank Buchser 1853 erstmals England. Wohl in der Hoffnung, sich als Porträtmaler besser durchschlagen zu können und bekannt zu werden, hielt er sich längere Zeit im Seebad Scarborough auf, wo sich die vornehme Welt einzufinden pflegte. Das großartigste Bild dieses englischen Aufenthaltes – und vielleicht das bedeutendste Werk Buchsers überhaupt – ist der große Entwurf zu dem Bildnis der Mrs. S. Das danach ausgeführte Gemälde erscheint vergleichsweise glatt und beinahe konventionell. Möglich, daß sich Buchser mit Absicht dem Geschmack der Zeit genähert hat, um den Entwurf, der ihm selbst über alle Maßen gefiel, für sich behalten zu können.

Die Winterthurer Fassung ist in der Tat ein Bild, das jedem Vergleich mit der zeitgenössischen europäischen Malerei gewachsen ist. Vor gewitterhaft aufgewühltem Hintergrund, in welchem Wolken und Himmel wild ineinanderfließen, steht die Frau, wie aus der Nacht hervorgetreten, in stolzer Haltung, die linke Hand aufgestützt, in der Rechten ein weißes Tüchlein haltend. Stumm und schwerelos scheint sie gleich einem Schatten vorüberzuschweben: Bildnis und doch wieder kaum faßbares Wunschbild.

Untrennbar von dem geheimnisvollen Wesen, das uns aus tiefverschatteten Augen anblickt, bleiben die malerische Handschrift und die Wahl und Aufteilung der Farben. Das ausgesprochen *malerische* Genie, wie es uns in Frans Hals, Goya und später nochmals in Manet entgegentritt, manifestiert sich überraschend auch in diesem Bild in einzigartiger und – bei Buchser – einmaliger Weise. Wie mit Säbelhieben wird die Farbe aufgetragen; blitzartig leuchten die Glanzlichter über dem schwarzen Kleid auf. Dem rassigen und leidenschaftlichen Pinselstrich folgt die spontane und faszinierende Wirkung. Der Kontrast der dunklen Silhouette vor dem helleren Grund wird intensiviert durch das heftige Gegenspiel von Licht und Schatten über Antlitz und Händen. Da und dort glüht ein Rot. Zweifellos wirken in der Intensität der Farben und in der stolzen Haltung spanische Eindrücke nach. Besonders kühn und der gleichen Spannung gehorchend ist das helle Dreieck zwischen linkem Arm und der tief eingezogenen Taille; gerade an dieser Stelle ist das ausgeführte Gemälde durch eine geringfügige Veränderung flau und matt, und nicht minder retardierend wirkt das Tüchlein, das nun in der linken Hand liegt. Der Entwurf aber zeigt auch im Detail letzte Sicherheit und Spannkraft, und man möchte angesichts dieses Bildes glauben, Buchser habe in England die Sonette Shakespeares an die schwarze Frau gelesen.

- Photos: 1 Robert Spreng SWB, Basel
2 Hugo Wullschlegel, Winterthur
3 Öffentliche Kunstsammlung Basel
6 Christian Baur, Atelier Moeschlin, Basel
7 Strauß, Aarau

Karl Stauffer-Bern (1857–1891): Adorant, 1888/89
 Bronze. Höhe 101,5 cm
 Öffentliche Kunstsammlung Basel



Karl Stauffer hatte als Bildnismaler und Radierer in Berlin bereits einen Namen, als er sich mehr und mehr zur Plastik gedrängt fühlte. Der Wechsel war durchaus organisch, wenn auch die neue – römische – Luft das Ihre dazu beigetragen hat. In seinen Briefen lesen wir: «Nichts interessiert mich mehr, als die Antike, die Sachen sprechen zu mir, wie noch nie etwas, und wenn ich sage, daß ich förmlich schwelge, so ist es nicht übertrieben.» Stauffer distanziert sich entschieden vom Klassizismus Thorwaldsenscher Prägung. «Der Werth liegt nicht in der besondern Form, nicht in eigentümlichen Längen- und Breitenverhältnissen, Massen graden Nasen und was der Sachen mehr sind ... Nein, sondern in dem famosen Erfassen der jeweiligen Figur als Organismus, als lebendiges abgerundetes Ganzes.» Dabei ist er sich über das Wesen des Plastischen und über die großartige Einschränkung seiner neuen Kunst auf die menschliche Gestalt voll im klaren: «Das Motiv in der Plastik ist ja nur der menschliche Körper, und der ist in jeder Stellung oder Attitüde so alt wie die Menschheit.» Und weiter: «... ich bin nicht Bildhauer geworden, um mit der Malerei zu kokettieren ..., sondern um Plastik zu machen. Werke, die *plastische* Wirkung haben. Die Form um ihrer Schönheit willen – nichts anderes.»

Wir wissen von drei plastischen Werken, die Stauffer in Arbeit nahm, dem Adoranten, der hier wiedergegeben ist, einem Speerträger, von dem wir nur aus Briefen Kenntnis haben, und dem Entwurf für das Bubenbergsdenkmal in Bern, der in mehreren Abgüssen erhalten ist.

Der Adorant, den Stauffer ursprünglich in zwei Fassungen auszuführen gedachte, ist nie vollendet worden. Die später nach dem Gipsmodell gegossene Bronze gibt die Figur ohne Arme. Lediglich ein Lichtbild, das bei Alfred Bader, *Künstler-Tragik* (1932), auf Tafel 29 wiedergegeben wird und den Künstler bei seiner Arbeit zeigt, vermittelt eine Vorstellung der Figur, wie sie einst vom Bildhauer gesehen wurde. «Die Arbeit stellt einen ruhig stehenden Jüngling vor mit etwas ausgebreiteten Händen in der griechischen Stellung eines Betenden. Am Postament werde ich reliefartige Verzierungen anbringen, die auf die Aktion Bezug haben.»

Es kam Stauffer zugute, wie er selbst erkannte, daß er als Autodidakt Bildhauer wurde. «Keine Schultradition hindert mich ... Hier bin ich frei und frisch.» So vermochte er die völlige Unabhängigkeit von allen Zeitströmungen zu wahren und der Antike unmittelbar zu begegnen. Wenn auch in seinen Briefen nie davon die Rede ist: Der Adorant spiegelt in feinster Weise die Wirkung der antiken Bronzefigur, die den Namen *Idolino* trägt und ohne Zweifel von Stauffer in Florenz gesehen wurde. Das Spielbein wird etwas weiter zurückgesetzt, die Arme folgten – im Gegensatz zum *Idolino* – beide ihrem Schwergewicht, die Handflächen waren nach vorn geöffnet. Der Kopf ist erhoben, die Stirn umschließt tiefen Ernst, der Blick geht geradeaus, als ob er eine Erscheinung umfaßte, der Mund ist fast herb. «Könnten Sie hören, was der Jüngling, der an den heiligen Ort hingetreten, spricht, so würden Sie etwa den 104. Psalm vernehmen.»

Stauffers Figur ist vielleicht die einzige Plastik des 19. Jahrhunderts, in der die Antike wahrhaft lebendig wird und die trotzdem unserer Zeit gehört: Plastik im Dienste der Schönheit, Gestaltung eines neuen Menschenbildes. Daß Stauffer zerbrach, bevor er sein Werk vollendet, ist der größte Verlust, den die neuere Schweizer Kunst zu beklagen hat.

Ferdinand Hodler (1853–1918): Der barmherzige Samariter, um 1883

Öl auf Leinwand. Höhe 45 cm, Breite 51 cm
Kunsthaus Zürich, Gottfried Keller-Stiftung

Ferdinand Hodler, dem an der Zofinger Ausstellung ein Ehrenplatz zukommt, soll hier für einmal nicht durch seinen monumentalen Stil vertreten sein. Ein kleines, kostbares Bild, das der Berner später irrtümlich auf 1875 datiert hat, der neueren Forschung zufolge aber acht Jahre später gemalt haben dürfte, stellt den barmherzigen Samariter dar, wie er einem nackten Knaben die Trinkschale reicht. Erstaunlich ist die starke Verkürzung der beiden liegenden Figuren, die so wenig forciert erscheint, daß sie vorerst kaum bemerkt wird. Kühner ist die persönliche Auslegung der Schrift: Hodler läßt nicht einen Mann unter die Mörder fallen, wie dies der Tradition entspräche; er sieht einen Knaben. Die landschaftliche Umgebung ist wüstenhaft kahl und nur summarisch behandelt. Oben links ist kaum noch der Esel angedeutet. So konzentriert sich das Geschehen in den beiden Figuren und – gerade

ihrer Verkürzungen wegen – vornehmlich im Verhältnis der wunderbar plastischen Köpfe. Dem Zueinander der Gesichter entspricht die Überkreuzung der Arme, deren Lage einem gegenseitigen Umfassen gleichkommt. Wenn Hodler dies eine Mal versucht hat, ein biblisches Motiv zu gestalten, ist ihm daraus – vor den großen Wandbildern – der vollkommene Ausdruck seines frühen Ringens um Gott und menschliche Gemeinschaft geworden.

Im strengen Aufbau kündigt sich bereits der monumentale Stil an: das Gesicht des Knaben kommt genau in die Bildmitte zu liegen, die Abstände seines Kopfes vom unteren und rechten Bildrand sind proportional den Abständen des zweiten Kopfes vom oberen und linken Rand. Die Höhe des Rechtecks, das die beiden Köpfe umschließt, ist gleich seiner doppelten Breite. Die Beziehungen ließen sich weiter verfolgen. Im freien, lockeren Pinselstrich und im klaren, blauen Licht, das Samariter und Knaben umfängt, lebt die Wirkung des spanischen Aufenthaltes nach. Der wunderbare Rot-Blau-Klang, der in der christlichen Kunst die höchsten Aussagen begleitet, entrückt auch dieses Bild in den Bereich, wo das Leben vom Geistigen durchdrungen wird.





5

Ernesto Schieß (1872–1919): Badende am Meeresstrand

Öl auf Karton. Höhe 40 cm, Breite 60 cm
Privatbesitz Bern

Ernesto Schieß, der als Kaufmann in Spanien und Mexiko tätig war, kam erst mit dreißig Jahren zur Malerei. Doch ist er nie geworden, was man sich gemeinhin unter einem Maler vorstellt. Er war zu wenig seßhaft, und seiner Art entsprach es nicht, sich um Bilder zu mühen, die eine endgültige Aussage sein sollten oder konnten. Er trat der Kunst nicht entgegen, um ihr etwas abzurufen, um sie zu einer Aussage zu zwingen; sie war vielmehr gleichgerichteter Freund und Begleiter auf all seinen Wanderungen, Streifzügen, abenteuerlichen Fahrten. Die kleinen Bilder, rasch hingeworfen, improvisiert, skizzenhaft, reihen sich aneinander wie die

Seiten eines Tagebuches. Schieß war ein Zigeuner und Lebenskünstler, und das westliche Mittelmeergebiet war seine Welt, die ihm nahe blieb, auch wenn er vorübergehend in der Heimat weilte (das Selbstbildnis an der Zofinger Ausstellung mit dem afrikanischen Hintergrund ist in der Schweiz entstanden). Er brauchte die Sonne, das Meer, die Wüste, die intensiven klaren Farben, das unmittelbare und zwanglose Leben. In dieser Welt war er Herr und Meister.

Wir wissen nicht, wo das Bild entstanden ist, das wir hier wiedergeben, sicher aber am Mittelmeer. Auf dem weiten, von leichten Wellen überspülten Strand stehen, kauern und sitzen die Badenden, der eine im Profil nach rechts gerichtet, die anderen dem offenen Meer zugewandt. Die im Licht der schon tief stehenden Sonne aufleuchtenden Körper bilden einen feinen Gegensatz zu dem kühlen Tiefblau der Bucht, die in der Ferne von rechts her ein gleichmäßiger Bergrücken umklammert. Das Rosa der Körper und das kühle Blau des Meeres reflektieren zart und gedämpft über den durchsichtigen Wasserflächen des Vordergrundes. Die Senkrechte des Knaben, der – der Sonne zugewandt – rechtwinklig die Wellenlinien kreuzt, wird zur festen Bildachse, um die sich die anderen Figuren gruppieren. Durch ihre ausgreifenden Arme und leichten Schrägen wird seine statuarische Strenge gemildert und zugleich betont. Die rhythmische Aufteilung der Fläche durch die nackten Körper findet ihren letzten Akzent in den dunkelbraunen Haarschöpfen und im rotbraunen Hündchen, das sich im seichten Wasser tummelt. Jede individuelle Festlegung vermeidend, gewinnt der Maler einen völligen Einklang von Mensch und Natur. Und wir ahnen, daß nur in der Fülle und Trunkenheit des Lichts das Leben seine natürliche Freiheit bewahrt.



Walter Kurt Wiemken (1907–1940): Selbstbildnis, 1939

Öl auf Leinwand. Höhe 125 cm, Breite 100 cm
Kunstverein Basel

Es gehört zu den schwer faßbaren, aber nicht zu leugnenden Merkmalen unserer Zeit, daß das Leben meist da am intensivsten erfahren und dargestellt wird, wo es sich selber aufzuheben droht.

Leicht aus der Bildmitte nach links gerückt, steht der Maler streng frontal vor uns, mit Hut und Mantel, dessen Kragen hochgeschlagen ist. Die Erde ringsum ist schneebedeckt; die Äste der kahlen Bäume im Hintergrund durchkreuzen sich wie Gitterwerk vor dem grauen Himmel. Die Zweige werden unter der Last des Schnees auseinandergedrückt und wölben sich schwer über dem Kopf des Mannes, der angestrengt und selbstquälerisch seinem finsternen Wesen gegenübertritt. Schnee liegt auch auf seinem Hut, auf der einen Schulter und auf dem Kragen des Mantels und weist auf den weiten Gang in winterlicher Kälte. Der Kopf ist tief in die Schultern gedrückt, die Arme sind wie gelähmt oder erstarrt an den Körper angepreßt, die Hände – wie die Beine vom Bildrand überschritten – bleiben unsichtbar. Stirn, Augen und Mund sind vor Kälte zusammengezogen. Gleich einem Gefesselten steht der Dargestellte am vorderen Bildrand, einsam und fast ausgestoßen, vor der trostlos kahlen Landschaft seiner eigenen Seele und seiner Zeit – 1939 ist das Jahr des Kriegsausbruchs. Dieser Seelen- und Zeitnot antwortet er mit kafkahafter Wehrlosigkeit, die nur Leides aufnehmen, aber nicht

geben kann, was des Lebens ist. Jede Form, jeder Strich stehen unmittelbar für diese psychische Situation, die das ganze Bild bestimmt und sich in der betonten Zeichnung ausspricht; die malerischen Werte treten zurück.

Wiemkens Selbstporträt ist zweifellos eines der—theuesten Bildnisse der neueren Schweizer Kunst, streng und klar im Aufbau, intensiv und kompromißlos, aber dem Leben abgewandt. Ein Jahr danach ist der erst 33jährige Basler dem Ansturm der inneren und äußeren Not erlegen.

René Auberjonois (geb. 1872): Selbstbildnis, 1952

Öl auf Leinwand. Höhe 73 cm, Breite 53,5 cm
Privatbesitz Aarau

Immer wieder stellt man fest, daß viele Maler unseres Jahrhunderts in den ersten Dezennien ihres Schaffens ihr Bestes gegeben haben. Wenige nur fanden mit dem Alter eine zunehmende Reife, Dichte, Vereinfachung, die nicht Mangel, sondern Fülle ist. Ihnen ist fraglos René Auberjonois, der heute Vierundachtzigjährige, beizuzählen. Fast einmalig in unserer Zeit ist die gleichmäßige und erstaunliche Kontinuität seiner Entwicklung, der alles Sprunghafte und Abrupte fremd sind. Wie kaum einer ist er ein Leben lang sich selber treu geblieben. Seine Sensibilität und die Stärke der Empfindung, die ihn vor allem Schematischen, vor der Routine bewahrt haben, kommen besonders auch in den Zeichnungen zum Ausdruck, die seit Modigliani ihresgleichen suchen.

Es ist nicht das erstemal, daß sich ein Maler mit seinem Modell zur Darstellung bringt; meist aber tritt der Künstler als Schaffender auf, jedenfalls im vollen Bewußtsein seiner schöpferischen Kraft und Möglichkeiten. In unserem Bild dagegen sitzt er auf hohem Stuhl ohne Rückenlehne, die Beine übereinander geschlagen, die Hände ineinander gelegt, neben dem Mädchen, das zu seiner Rechten steht, Geschöpf auch er wie sein Modell, das durch die Entblößung nur rührender wird. Keine reale Beziehung zwischen den beiden Menschen ist angedeutet, und doch sind sie, gerade durch dieses Geschöpfhafte, auf seltsam innige Weise miteinander verbunden. Die perspektivischen und räumlichen Unstimmigkeiten des Paravents, der das Bild rhythmisch gliedert, der Staffelei und des Stuhles – die vorderen Quersprossen zum Beispiel werden unterdrückt – entsprechen den Längungen der beiden Gestalten, die damit jenseits der alltäglichen Norm stehen. Der Ausdruck des Malers verrät höchste Bewußtheit, und nun erkennen wir auch in ihm den Schöpfer, den Schöpfer einer geistigen Welt, dem die Palette nur bescheidenes Werkzeug ist, das am unteren Bildrand eben noch seinen Platz findet. Das Leben gewinnt in dieser Welt einen größeren Reichtum der Empfindung und eine verschwiegene Intensität der Existenz, die im Bilde ganz von der Farbe getragen werden. Scheinbar eintönig, kennt sie reichste und feinste Abstufungen. Kein kontrastreiches Nebeneinander von klaren, ungemischten Farben; alle durchdringen, überlagern, verdichten sich, jede scheint jede andere schon zu enthalten. Trotz der einsamen Schwermut, die fast alle Gestalten Auberjonois' umfängt, wissen sie sich geborgen, weil sie dem natürlichen Lebenskreis eingeschrieben sind.

