

# Der Panoramenzeichner Albert Bosshard und die naive Kunst

Autor(en): **Keller, Heinz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **48 (1961)**

Heft 11: **Wohnen : naive Kunst**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-37648>

## **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.

## Der Panoramazeichner Albert Bosshard und die naive Kunst



1  
*Avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent. Vouloir l'expliquer d'abord c'est en restreindre aussitôt le sens; car si nous savons ce que nous voulions dire, nous ne savons pas si nous ne disions que cela. – On dit toujours plus que CELA. Et ce qui surtout m'y intéresse, c'est ce que j'y ai mis sans le savoir, – cette part d'inconscient, que je voudrais appeler la part de Dieu.*  
 André Gide, «Paludes» (1895)

Wenn es darum geht, einen Maler als Verwandten der naiven Künstler einzuführen, so stellt sich zuerst die Frage nach der Definition dieses Sammelbegriffs, nach einer Definition, die noch immer nicht eindeutig gegeben wurde – die Texte im Katalog der großen Baden-Badener Ausstellung «Das naive Bild der Welt» von diesem Sommer zeigen es – und auch kaum je eindeutig gegeben werden kann, denn allzu uneinheitlich ist das Gebiet der naiven Malerei in sich, und allzu fließend sind seine Übergänge zur Volkskunst und zur «hohen» Kunst.

Dennoch ist eine gefühlsmäßige Entscheidung, ob ein bestimmtes Werk zur naiven Kunst zu zählen sei oder nicht, meist mit innerer Gewißheit möglich, und es gibt Merkmale, die eine solche Zuordnung begründen helfen. Sie sind kaum von der sozialen Stellung des Künstlers abzuleiten und auch nicht aus der Bezeichnung als Sonntagsmaler, denn viele «reine» Künstler begannen in ihrer Freizeit, neben einem Brotberuf, zu malen, und manche Laienmaler stellten umgekehrt bei wachsendem Erfolg ihre ganze Zeit in den Dienst ihrer Kunst, ohne daß sich darum deren «naiver» Charakter veränderte.

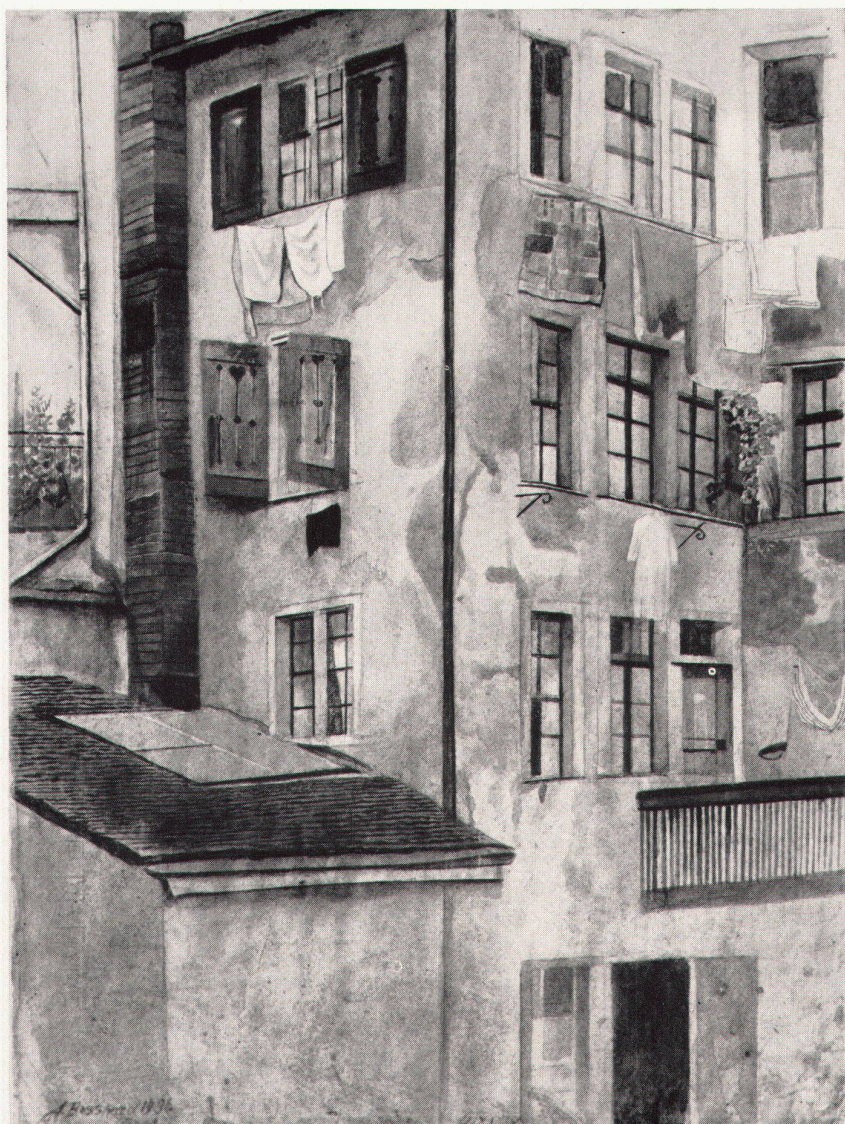
Charakteristisch für den naiven Maler ist vielmehr seine Unfähigkeit, sich – mit Ausnahme einiger handwerklicher Regeln und allgemeiner Bildformeln – der gestalterischen Erfahrungen anderer zu bedienen. Er muß eine Lösungen dauernd selber erfinden und sieht sich immer von neuem vor die Aufgabe der

bildnerischen Umsetzung gestellt. Weder fremde noch eigene Routine können ihm den Weg zum Bild abkürzen.

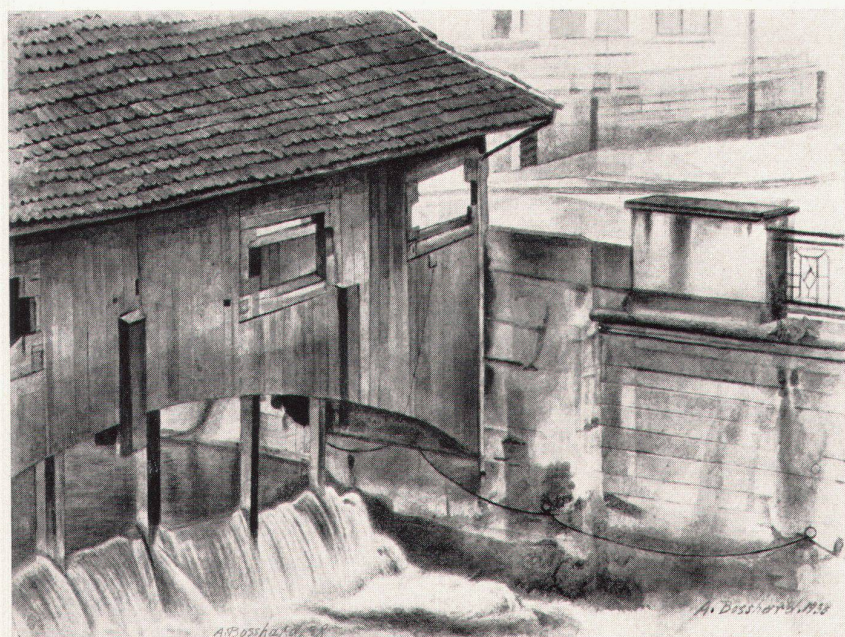
Besonders groß ist ferner im künstlerisch erheblichen Werk des Naiven das, was Gide in seinem Vorwort zu «Paludes» «la part de Dieu» nannte, der Anteil dessen, was, ihm unbewußt und nicht willentlich erstrebbar, an Eigenart und Ausdruck zum Bild hinzugegeben wird. Von dieser Feststellung her erhält der Name des «Naiven» seine vertiefte Bedeutung, die nichts mit Kindlichkeit und Primitivität zu tun hat. Auch im Werk des großen «reinen» Künstlers ist diese «part de Dieu» in hohem Maße vorhanden, doch gelingt es ihm, einen wesentlichen Teil davon zu erkennen, sie bewußt aufzunehmen und zu steigern. Und nicht alles im Schaffen des naiven Künstlers ist unbewußt; aber der Anteil des ohne sein Mitwissen Hinzugeschenkten ist bei ihm unverhältnismäßig stark.

Diese zwei Eigenschaften mögen Entwicklung und Bedeutung der naiven Malerei in unserem Jahrhundert erklären helfen. Denn beide entsprechen einem Streben der neueren Kunst: sie hatte sich freizumachen von den konventionell gewordenen, nicht mehr assimilierbaren Routinen des akademischen Idealismus wie Naturalismus. Die ganze Entwicklung kann verstanden werden als Aufstand gegen die Akademien des 19. Jahrhunderts. Nicht umsonst sind in Cézanne, Van Gogh und Gauguin drei Autodidakten, die ihrer inneren Anlage nach von den Schulen nichts annehmen konnten, die Väter der modernen Kunst geworden, und mitten unter ihnen auch schon der größte der naiven Maler, Henri Rousseau. Es war wieder einmal nötig, von den Elementen her aufzubauen.

1  
 Albert Bosshard, Ausblick vom Hörnli, 1928. Aquarell. Kunstmuseum Winterthur  
 Passage vu du Hörnli. Aquarelle  
 View from the Hörnli. Water colour



2



3

Und ebenso stark war das Bedürfnis, jenem «Anteil des Himmels» Eingang zu schaffen, ihm einen Raum zu öffnen, der durch hochgetriebenes «Handwerk», imitatorische Fertigkeiten, schulmäßige Kompositionsformeln, Ansprüche der Naturbeschreibung, der Kostümkunde, der Anekdoten- und Historienregie verstellt worden war.

Es schien angezeigt, eingangs einer Präsentation des Winterthurer Aquarellisten Albert Bosshard (1870–1948) als eines Kameraden der Naiven solche Gesichtspunkte zur Sprache zu bringen, denn mit mehr als einer Begründung könnte ihm diese Qualifikation bestritten werden. Vor allem trifft auf ihn die Bezeichnung als Sonntagsmaler nicht zu. Zeit seines Lebens betrachtete er sich als ausübenden Künstler. Schon mit 16 Jahren trat er eine vierjährige Lithographenlehre an; mit 20 Jahren ging er für ein halbes Jahr zur künstlerischen Ausbildung nach Paris; im Winter 1901/02 war er in München Schüler Knirrs. Als Gründermittglied der Künstlergruppe Winterthur zählte er zu den Vertretern der einheimischen Künstlerschaft und war er regelmäßiger Aussteller bei ihren Veranstaltungen.

Bei näherer Prüfung erweist es sich aber, daß Ausbildung wie Beruf Bosshards doch weitgehend von seiner künstlerischen Tätigkeit getrennt waren: die Lehre betraf das Lithographengewerbe im handwerklichen Sinne; im Lebensplane baute der Broterwerb auf seiner Tätigkeit als Panoramazeichner auf. Von 1895 bis 1916 schuf Bosshard zehn Panoramen, doch gibt kaum eines in der lithographischen Wiedergabe einen zulänglichen Begriff von Bosshards eigentlichem künstlerischem Stil. Die bedeutendsten unter ihnen, die «Rundsicht vom Gipfel der Sulzfluh» und die vier vom SAC publizierten Blätter des Tödi-Panoramas, reflektieren vielmehr in ihrer Betonung des Geologischen die zeichnerische Intensität des Sântis-Panoramas von Bosshards wissenschaftlichem Lehrer Arnold Heim.

Eine Brücke zu seinen freien Arbeiten schlagen aber einzelne Aquarellaufnahmen für die Panoramen. In den großformatigen Blättern zum Tödi-Panorama (1910–1916), die unter tausend Leiden in ermüdlichen Aufstiegen zum Gipfel entstanden sind – Bosshard hauste mehrere Jahre sommerlang in der Grünhorn- und Fridolinshütte – spiegelt sich das ganze Ringen nicht nur um das Naturabbild, sondern auch um die künstlerische Form, und unmittelbar an dieses letzte große Panorama schließen sich zeitlich die künstlerisch belangreichen Einzelblätter an, Architekturen und Landschaften aus der Altstadt und der Umgebung von Winterthur, aus Zürich und dem weiteren Kantonsgebiet, aus Basel, dem Bündnerland, vor allem aus Toulon, streng porträthaft gemeint und ganz vor dem Objekt gemalt.

Bosshard war denn auch überzeugt, daß seine Aquarelle das Naturbild und nur das Naturbild zeigten. Dem Abbilden galt sein ganzer Kampf; Schindel um Schindel eines Toggenburger Hauses, Ziegel um Ziegel eines vermoosten Daches gab er in ihrer farbigen Nuancierung wieder. Daß ihm dabei perspektivische Unstimmigkeiten, räumliche Übersetzungen und vor allem jene Deformationen des Details unterliefen, wie er sie an seinen Zeitgenossen oft empört beanstandete, war ihm nicht bewußt. Ohne es zu ahnen, schuf er eine eigene Form, die sich vom bewunderten Realismus des 19. Jahrhunderts gründlich unterschied.

Selbst seine Technik widersprach in allem der klassischen Behandlung des Aquarells, die in der Frische der Schrift, Durchsichtigkeit der Mittel, Sicherheit des ersten Wurfs besteht. Wenn Albert Bosshard seine Blätter aus der Mappe zog, waren es unansehnliche, graue Lappen, schlapp geworden vom immer wiederholten Abwaschen. Sobald sie aber aufgezogen waren und unter Passepartout lagen, begannen sie eine Wirkung auszuüben, die des Künstlers Absicht zugleich erfüllte und weit übertraf. Der Gegenstand war da, wie er es wollte: intensiv beobachtet in der gewachsenen Eigenart seiner Formen und Materialien. Dazu trat aber ein ganz persön-



4

licher Rhythmus, ein unverwechselbarer Klang der Farben und – la part de Dieu – ein Ausdruck, von dem der Maler sich keine Rechenschaft geben konnte. Das Haus war als Persönlichkeit mit einer eigenen Geschichte erfahren, und hinter seinen Wänden und Mauern verbargen sich menschliche Schicksale. Was Bosshard trotz allen ausdauernden Versuchen nie gelingen wollte, das Bild des Menschen wiederzugeben, hier hatte er es durch das Bild seiner Behausung erreicht; der Vergleich mit Utrillo – der unmittelbar jenseits der Grenze, im Gebiete der hohen gegen die naive Kunst hin, beheimatet war – liegt oft nahe. Auch die Landschaftsaquarelle sind dieser unbewußten Gefühlsfärbung teilhaftig geworden. Es ist ein Ausdruck der Trauer, oft eines Verlorenseins in der Welt. Das Haus erscheint darin als ersehnte Zuflucht, geborgen zwischen dichten Bäumen. Das Licht in der Natur ist meist verschattet; eine blasse Helle in der Tiefe zieht den Blick von der Nähe fort, nicht sehnsüchtig wie bei Caspar David Friedrich, sondern so, wie die Gedanken haltlos zu wandern beginnen. Das Bild der Persönlichkeit Bosshards erscheint hier mit großer Wahrheit. Es ist das Bildnis eines wehrlosen, grüblerischen Menschen, der sich in der Welt nur schwer zurechtfindet. Es ist auch das Bildnis einer Landschaft. Bosshard wurde in Theilingen im Zürcher Oberland geboren, unter Menschen, wie sie von Jakob Stutz im «Brand von Uster» und in seinen Lebenserinnerungen, von Gottfried Keller in «Ursula», auch von Ulrich Bräker im «Armen Mann im Tockenburg» geschildert wurden, einzügängerisch, zum Sektenwesen neigend, durch enge Verhältnisse und eine karge Natur in sich selber zurückgewiesen, oft lebensungeschiedt, aber auch tief-sinnig, ideengläubig, bereit zur geistigen Arbeit an sich selbst. Von all dem spiegelt sich etwas in Bosshards Werk, besonders deutlich in den Winterthurer und Zürcher Altstadtwinkeln, in den ostschweizerischen Bauernhäusern und den Töbztaler

Waldlandschaften. Den Höhepunkt seiner Malerei und die stärkste Ausweitung seines Wesens bezeichnen aber die Aquarelle, die in den Jahren 1929 bis 1931 in Toulon entstanden. Sie sind größer, farbiger, reicher an Welterleben. Die blaue, strahlende Wellenflur des Mittelmeers, die Säulenfront eines Theaters, der lässig aufgeschlagene Fächer einer Palme bringen nicht nur neue Bildmotive, sondern auch die Erfahrung eines anderen Lebensgefühls. Daneben verborgen sich hinter den aussätzigen Mauern der Mietshäuser menschliche Geschicke, von denen man in der Heimat nichts ahnte. Gleich geblieben sind aber die Mühsale des Schaffens, der sichtbare Aufwand an schöpferischer Energie. Frankreich, das sonst die Bewußtwerdung und Klärung der künstlerischen Mittel schenkt, vermochte Bosshards Welterfahrung auszuweiten; die innere Struktur seines Schaffens wurde dadurch nicht berührt. Wie bei den großen Naiven löste das dumpfe Ringen um das Naturbild in seinen Blättern eine seelische Strahlungskraft aus, deren Anwesenheit nur als unerwartete Gnade gedeutet werden kann.

2 Albert Bosshard, Hof in der Winterthurer Altstadt, 1936. Aquarell. Kunstmuseum Winterthur  
Cour dans la vieille ville de Winterthur. Aquarelle  
Courtyard in the Old Town of Winterthur. Water colour

3 Albert Bosshard, Gedecktes Bruggli in Zürich, 1938. Aquarell. Kunstmuseum Winterthur  
Pont couvert à Zurich. Aquarelle  
Small Covered Bridge in Zurich. Water colour

4 Albert Bosshard, Place Victor Hugo in Toulon, 1930. Aquarell. Privatbesitz Winterthur  
La place Victor Hugo à Toulon. Aquarelle  
Place Victor Hugo in Toulon. Water colour

Photos: 1, 2 Engler, Winterthur, 3, 4 Wullschlegler, Winterthur