

Zeitschrift: Die Alpen : Monatsschrift für schweizerische und allgemeine Kultur
Herausgeber: Franz Otto Schmid
Band: 5 (1910-1911)
Heft: 10

Artikel: Die Genfer Malerei
Autor: Widmer, Johannes
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-751361>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.02.2026

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



Die Genfer Malerei

Studien von Dr. Johannes Widmer

Vorbermerkung



Er schon an einem See oder Meere das Wellentreiben zum Ufer hin beobachtet hat, dem ist gegenwärtig, wie ungefähr gleich mächtige Wasserwälle einherstürmen, schräg aufeinanderstoßen, ihren Trieb zum guten Teil aufheben und nur dem aus einem Gemenge beider Massen entstandenen Gewoge Raum zum entscheidenden Vorstoß lassen. Wenn es von dem Angriff zurückfließt, mischt es indessen den Vorrat an Stoff und Kraft, der ihm noch übriggeblieben ist, mit jenen Seitengeschwadern, so daß am Ende alle an ihr Ziel gelangen.

Statt dies Gleichnis noch länger hinzuziehen, was zu tun ganz lockend ist, will ich erklären, was es hier bedeuten soll: Hodler hat den Aufstieg seiner Kameraden von anno dazumal so ungestüm und packend überholt, daß es hohe Zeit ist, ihr Unrecht auf Rang und Ansehen darzutun. In gewissen Zwischenräumen soll hier die Bedeutung eines noch lebenden Ahnen der Genfer Malerei, des greisen Pignolat, mehrerer gleichstrebender, Rehfous, Rheiner, Estoppen, Perrier, und wohl auch einiger jüngerer und entfernterer, aber wichtiger Verwandter des Mennkreises, Albert Trachsels vor allem, erwogen werden. Menn selbst ist schon vorweggenommen.

I.

David Estoppen.

Aus einer 1886 in Paris erschienenen Schrift*) des anregenden Kunstschriftstellers Félix Généon ergibt sich ein Jugendbildnis von David Estoppen. Ich gebe es frei wieder: Die Wand dieses Malers hebt mit Alpenlandschaften an. Darauf folgen Stimmungsbilder aus der Pariser Bannmeile, wo sich Harmonien grauer, bräunlicher und grüner Weiten bis zum Horizont hinziehen, den gern das Rot der Hausdächer belebt. Wir werden in die Stadt

*) Les Impressionnistes en 1886. Paris, Impressions de „la Vogue“, 1886.

selbst versezt, sehen in das Innere der Omnibusse und Buden hinein, betrachten von redseligen Trinkern umlagerte Biertische, allerhand Bildnisse, nächtliche Straßen. Darunter ist ein Boulevard des Capucines hervorzuheben: Die Auslage eines Blumenhändlers ragt mitten ins Bild hinein und pflanzt dralle Blütenpracht auf den losen Rock einer vorbeistreichenden Dirne; vom Grund, den das grelle Licht vorne noch mehr verdunkelt, tauchen wirre Menschenmassen auf; zur Rechten lärmst und rattert die Fahrbahn, von deren abliegender Seite her langstrahlige Gasflammen herübergreifen; eine Morrisäule bildet einen wahren Ruhepunkt in dem Durcheinander der kreuz und quer erhellten Baumkronen; oben dehnt sich ein schmaler Streif des nächtlichen Himmels. Besser aber sind wohl friedvolle Innenbilder; eine Hotelkammer in der Dämmerung zum Beispiel, wo eine Dame sich von dem hohen grünlichdunkeln Viereck eines Fensters abhebt. Sie sitzt zu Füßen eines Bettes, das aber beiseite gerückt ist, während ein Krankentisch mit Arzneien und zwei Apfelsinen darauf deutlich wird. Ein geschmeidiges Talent, eine ausdrucksvolle und entschiedene, zeichnerische Kraft, ein für mannigfache Eindrücke offener und beweglicher Sinn. — Diese Schilderung steht in einer Reihe mit von Gegenwartsgefühl sprühenden Skizzierungen der Kunst eines Degas, Forain, Gauguin, Berthe Morizot, Pissarro, Seurat, Signac, Croz, Monet.

* * *

Liest man die Schrift Fénéons so durch, daß man nebenbei den stärkern oder schwächeren Grad der Überzeugung des Schriftstellers heraushört und sein Dabeisein bei den verschiedenen Äußerungen des jeweilen behandelten Künstlers abschätzt, so mag etwa dies das Ergebnis der Beobachtung sein: Fénéon ist der Weltstadt zugewandt, darum der breite Raum, den er der Bannmeile und den Straßenzenen gewährt; er ist im Bann des impressionistischen Feuerwerks, daher kein Wort über die Art der Alpenmalerei, daher auch so Unbestimmtes über das offenbar ruhvolle Zimmerstück in der Dämmerung. Aber mit einer Vollständigkeit, die ihm wahrscheinlich gar nicht bewußt war, umfaßt er den weiten Bezirk, in dem sich Etappen bewegt; deutet er den Grundton der Stimmung an, die den Künstler vor den so mannigfachen Gegenständen beseelt und die eine ruhige, männliche, dämmerweiche Ergriffenheit und Größe ist; und gibt er den farbigen Charakter der damaligen und

kommenden Werke zu erkennen, der sich als die würzende Legierung eines Nebenwertes in einem machtvollen, dichten, wohlfundamentierten Hauptwerte bestimmen läßt. Wenn Jénéon der Figur den Vorrang vor der Landschaft einräumt, so spiegelt diese Feststellung nur das vielseitige, jugendmunttere Suchen des Künstlers wider. Ob schon nämlich das Figürliche im seitherigen Schaffen und Lehren Estoppeys eine unverkennbar wichtige Rolle gespielt hat und heut noch spielt, so ist sein dauernder und großer Wert in der Landschaft zu suchen. Die Beweglichkeit des Lebens ist für seine gewissenhaft bedächtige Natur zu groß, als daß er sie auf ihre dauernde Basis hätte niederzwingen können: es fehlt seinen hier einschlagenden Werken der Mittelpunkt, die seelische Wärme. Die Stille der Natur aber zwang er, auch nicht leichthin, aber durch und durch, nachhaltig und restlos, ein Echo seiner Ergriffenheit zu werden und deren Größenmaße und Schwingungen anzunehmen. Hierin liegt der Grund, warum er sogar im Landschaftlichen nicht allzu fruchtbar geworden ist. Ein Gemenge Zartheit und Schwerfälligkeit verratender Hemmungen, eine tiefgehende, lähmende Andacht vor und nach jedem Werk hat ihn jeweilen mattgelegt. Auch von Entwicklung ist wenig zu verspüren. Sein künstlerisches Organ erinnert an die Glocken, die für unabsehbare Zeit gegossen werden. So schieben sich denn auch seinem Verehrer Hindernisse vor das zwanglose Bekenntnis seiner Bewunderung. Aber dann doch zugleich das dunkle, vielversprechende Gefühl, daß dieses Zaudern im Unfaßbaren einer seltenen, tiefen, in Einsamkeit klingenden Künstlerseele begründet sei.

* * *

Der Inbegriff aller Wesenszüge David Estoppeys liegt in seinem Werke *Le Salève*. Dieser heilige Berg der Genfer Malerei, dessen tonige und formale Schönheit jederzeit eines hohen Liedes würdig ist, hat Estoppey am tiefsten gepackt und zum Höchsten befähigt. Im Vorfrühling ist er hingepilgert, im Februar etwa. Alles war noch tot, wie der Laie sagt. In der Tat ist kein Strauch zu sehen. In dem Geröll des wasserarmen Flußbettes der Arve ist keine Regung spürbar. Es scheint sich endlos auszudehnen und schleppt ein fahles gelbes Licht in das Bild herein. Das Wasser trägt seine Schwere und metallene Dichtigkeit mühselig einem Ziele zu und unsicher ist, ob es dazu gelangt. Etwas Drückendes preßt auf unser Empfinden, wie wenn sich

eine breite Schwielenhand auf unsre Schulter legte. Vange Lieder der Notwendigkeit klingen in uns an. Gerade weil die Wucht der Wüste alles Spielerische zermalmt, wird eine Empfänglichkeit für die Macht des Melancholischen in uns wach und für seine eigenartige Schönheit. Die Linien, Flächen und Farben der Einöde sprechen in ihrem Zusammenhang eine eindringliche Sprache. Nachdem einmal diese Grundlage einer neuen Teilnahme geschaffen ist und fest wie das Steinfeld und der Wasserspiegel daliegt, so staunen wir, mit welcher tiefinnern Herrlichkeit und Größe der Ursprung des Gerölls und des Flusses, der Berg, sich über seine Schöpfungen in mehreren Stufen erhebt, dehnt und behauptet und den Himmel zum Verkünder seiner Pracht erwählt, den Himmel, der mit stillen Lüften die Linien der Felsmassen umspült. Aber sie strömen immer tiefer über ihn her und umkleiden ihn gegen Abend mit hehrem, über das grüne Grau der Wände und Wälder verbreitetem Schimmerrot, so, daß der Wall zwischen Ebene und Himmel allgemach in ein weiches und doch undurchdringlich festes, düsteres und doch farbig reiches Element übergeht, das dem schönen Kupfer ähnlich sieht und kostbarer wäre. Die Bindung und der Übergang ineinander dieses feierlichen Rot und des durchscheinenden Schiefergrau der tatsächlichen Dinge, durch die helleren Werte des Gerölls, des Wasserspiegels und des Himmels ins rechte Licht gerückt, schafft als Überbau über den Ernst der Lage einen beglückenden Choral Bachscher Töne. Zu gutem Glücke ist auch die Form und der Umfang des Werkes dazu angetan, die Rhythmen der wiedergefundenen Lebensfreude weitzutragen. Glück der Heimat, Vertrauen, aus ihrer Enge die größte Würde und Lieblichkeit zu zaubern, Nachklang der ernsten Sachlichkeit einst von Menn empfangener Schulung, edles Walten der rein erfüllten Zwecke seiner Zeitgenossen in der Kunst: allesamt sind diese Schwingungen aus dem Werk vernehmbar, während jede Nachgiebigkeit dem Zufall und der Neugier gegenüber ausgeschaltet sind. Genfs Malerei, wie sie gegen 1890 hin am höchsten strebte, ist durch dieses Gemälde zu europäischem, historischem Rang emporgehoben. Wenn also Hodler ein Jahrzehnt später seiner geistigen Vaterstadt für die Menschendarstellung dieselbe Stelle neu errang, so gebührt es sich, Estoppen einen zeitlichen Vorsprung zuzugestehen.

*

*

*

Die Vereinigung sämtlicher in ihm ruhender Kräfte liegt nicht in einem fort in der Hand Estoppens. Er besitzt zwar als Urranlage eine Fähigkeit, seine Werke stets von vornherein durch eine solide Massigkeit vor der Gefahr kleinlich zu werden, energisch zu behüten. Immer steht man einem Block gegenüber, den schnöde oder sonst so im Vorbeigehen zu zerhauen nicht geraten wäre: die kritische Waffe würde wohl zuerst in Stütze gehen. Ferner ist ihm eine gewisse Leichtigkeit der Formung eigen: sie geht scheinbar so natürlich und ungezwungen vor sich, wie ein Apfel sich im Wachsen rundet und den Kern gleichmäßig umwölkt. Sodann ist ihm eine unverkennbare, echte und einfache Ansehnlichkeit der Farbenwahl gegeben: wetterbeständig in den meisten Fällen, was den Stoff anlangt, zweckentsprechend, bald maßvoll, bald pastös im Auftrag und vornehm abschwellend über das Bild hin. Seine Lieblinge sind Rot und Grün. Rot, wie er es sieht und versteht im Salève. Grün wie in der Pont d'Ain benannten Landschaft, wo es von strohendem Gras- zu mattem Sumpf- und bleichem Weidengrün abgetönt ist, zwischen welche Werte hinein dann muntres Dachrot lacht. Vor diesem Bilde habe ich übrigens, im Gegensatz zu dem feierlichen Eindruck des Salève, eine helle Lachlust: es klingt wie Herdengetön in einen feuchtwarmen, sonnig-sinnlichen Sommertag, was dieses Bildes Seele ist.

Nichtsdestoweniger verfällt Estoppen, ich fürchte seiner überlangen Zauderpausen wegen, dann und wann einer unleugbaren Wahllosigkeit dem Gegenstand gegenüber. Ein Pflichtgefühl treibt ihn, entweder aus einem Vorwurf, der nur zu einer Studie taugt, ein Bild zu machen, oder umgekehrt, ihn vom Bild zu einer bescheidenen Studie herunterzuwürdigen. Auch mag es ihm begegnen, daß er im ehrlichen Bestreben, den Bau eines Bildes klarzustellen, ein übrigens tut und wie etwa auf der „Aussicht von Grandvaux“ im Museum zu Lausanne die neblige Seefläche durch ein reizloses Schiff unterricht. Vermutlich war es seine Absicht, einen Maßstab für die Seebreite zu geben; Tatsache aber ist es, daß er ihm Duft und Morgenstille entzogen hat. Wie indessen schon erwähnt worden ist, hafstet der Kunst Estoppeys eine gewisse Unabhängigkeit von der Zeit an, und ein Mißgriff zieht darum nicht notwendig einen zweiten nach sich. Ein Gemälde wie die Banlieue genevoise (deren Vorwurf übrigens, in Anbetracht vieler gleichartiger Werke von Hodler, Rheiher, Nehfous, Trachsel, wiederum das Gemeinsame der

Genfer beleuchtet) hat eine entzückende Anmut in der Art, wie aus dem Schmuck und der Verkommenheit unsterbliche Feinheit, Schmecksamkeit und Frische erlöst ist: es folge einer nur dem nervigen Ansatz und Verlauf der Zweige, dem silbernen Spiel der Blätter, der Wohligkeit der Atmosphäre um diesen einzigen edlen Gegenstand in der Gegend, diesen jungen Baum herum. Verwandtschaft mit Perrier bezeugt die in lindes helles Rot und Grün hingebettete und hingehauchte Morgenstimmung in den Bergen Pointe de Chalune.

* * *

Die erste große Erfüllung der Versprechungen, die der Maler Estoppé gemacht hat, jener unvergessliche Salève, ist vor 1890 entstanden. Größe, Reichtum und Ruhe waren damals schon sein. Wieder und wieder ist daran von ihm ein Werk ausgegangen, das seiner Muse und seinem Charakter Ehre gemacht und die schweizerische Kunst in erstaunlichem Fortschreiten zwischen den Strebungen der Zeit und der Auseinanderfolge tüchtiger Manneskräfte aus dem Volksgut der Nation gezeigt hat. Welcher Platz der seine ist, mag in dieser Darstellung ergründet sein. Vollends erfreulich würde es sein, wenn der Künstler ihn mit einem, dem Salève zumindest ebenbürtigen Werk wieder beträte, auf dem die Zahl 1911 zu lesen wäre.

Stendhal-Beyle als Mensch und Dichter

Von Karl Georg Wendliner



Im 12. Januar 1831 notierte Edermann dieses Gespräch mit Goethe: Wir sprachen darauf über „Le Rouge et le Noir“, welches Goethe für das beste Werk von Stendhal hält. „Doch kann ich nicht leugnen“, fügte er hinzu, „daß einige seiner Frauencharaktere ein wenig zu romantisch sind. Indessen zeugen sie alle von großer Beobachtung und psychologischem Tiefblick, so daß man dem Autor einige Unwahrscheinlichkeiten des Details gern verzeihen mag“. Ähnliche Worte finden sich in den Unterhaltungen Goethes mit dem Kanzler von Müller.

In mehrfacher Hinsicht ist dieses Urteil interessant. Es zeigt, wie Goethe selbst seinen Traum einer Weltliteratur zu verwirklichen suchte. Stendhal