

Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 13 (1913-1914)

Artikel: Barthélemy Menn und die schweizerische Kunst [Fortsetzung]
Autor: Lanicca, Anna
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-764024>

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: 14.01.2026

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

BARTHÉLEMY MENN UND DIE SCHWEIZERISCHE KUNST

II.

Erst seit wenigen Jahren kann man wieder mit Berechtigung von einer schweizerischen Kunst sprechen. In den Tagen der Renaissance hat es eine solche gegeben, die sich von der Kunst der Nachbarländer dadurch unterschied, dass in ihr das schweizerische Volkstum mit seiner kriegerischen Wehrhaftigkeit und seinem herb kräftigen Wirklichkeitssinn zu einem unverfälschten Ausdruck gelangte. Trotzdem sich die Schweizer der in Italien geschaffenen, intereuropäischen Formensprache der Renaissance bedienten, hatten sie doch genug eigene Inhalte, um diese Formen zu einer eigenen Sprache umzubilden. Seit jenen Tagen hat es bei uns wohl namhafte Künstler, aber keine nationale Kunst mehr gegeben. Was von einem Hoffmann, Liotard, Graff, Gleyre und andern geschaffen wurde, gehört in die außerschweizerische Entwicklungsgeschichte der Kunst.

Erst heute zeigt das Kunstschaffen unseres Landes wieder Merkmale, die ihm ein eigenes Gepräge verleihen. Nach langer Entfremdung ist endlich wieder der Zusammenhang mit dem Boden, dem Volkstum, dem ererbten nationalen Kulturgrund gefunden worden. Überraschend und erfreulich ist dabei die Wahrnehmung, dass dieser Zusammenhang so tiefgreifend ist, dass die Verschiedenheiten der Rasse und Tradition in den einzelnen Landesteilen zurücktreten vor den gemeinsamen wichtigen Richtlinien dieser Kunst.

Um diese Hauptlinien zu finden sind wir gezwungen, das Kunstschaffen der jungen Schweizer Schule aus einer gewissen Distanz zu betrachten, wobei Nebenerscheinungen und Detailschönheiten zugunsten des Gesamtbildes zurücktreten müssen. Auch können bei einem solchen orientierenden Überblick die Individualitäten nicht zur Geltung kommen, sondern nur die Tendenzen. Namen bedeuten hier nur Anhaltspunkte zur Verständigung und die genannten sind Vertreter für Mitstrebende und Ebenbürtige. Indem wir vom Objekt unserer Betrachtung Distanz

nehmen, schaffen wir uns die Möglichkeit, zugleich Grund und Hintergrund wahrzunehmen, von dem unser Gegenstand sich abhebt.

Wenn wir anfangen, die künstlerischen Erscheinungen des neunzehnten Jahrhunderts, die der modernen Malerei vorangegangen sind, ihrer innern Zusammengehörigkeit nach zu ordnen, so stellen sich unwillkürlich mehrere deutlich abzugrenzende Gruppen ein.

Da ist zum Beispiel die stark verzweigte Familie der *bürgerlichen Genrebilder* eines Toepffer, Girardet, Vautier, Anker, Grob und anderer mehr. Diese Kunstgattung hat ihre Zentralen außerhalb der Schweiz, besonders in Paris und Düsseldorf, und unsere Genremaler verleugnen den Zusammenhang mit jenen Kunstschulen keineswegs. Jeder von ihnen hat sich zwar einen besondern Stoffkreis ausgesucht; aber mit den lokalen und nationalen Gegenständen ist noch keineswegs ein nationaler Stil verknüpft. Von einem solchen kann bei dieser Gruppe nicht die Rede sein.

Das selbe gilt von den schweizerischen Vertretern des *Neuklassizismus*. Dieser anti-nationale Stil ist vom „Empire“ den Akademien vermacht und durch diese eigentlich bis heute fortgeführt worden. Es ist nicht nötig, hier Namen zu nennen, denn in jeder Kunstsammlung begegnen wir wenigstens einem unter diesen neunundneunzig Gerechten.

Einen Gegensatz zum Klassizismus, wenn auch keinen triumphierenden, bildet die kleine Gruppe von Künstlern, welche man in Genf „*notre école du paysage alpestre*“ genannt hat. Zu Diday und Calame, den Herolden dieser Richtung, gesellen sich im Jura Maximilien de Meuron, in der deutschen Schweiz der originelle Vorläufer Huber, und nach ihm viele kleine Mitarbeiter auf dem zur Mode und zur Industrie gewordenen neuen Stoffgebiete. Sollten wir vielleicht in dieser Gruppe die Anfänge einer nationalen Kunst erblicken?

Das Lob, die Kunst zur Heimat zurückgeführt zu haben, ist diesen Malern öfters gespendet worden; aber es hat nicht Geltung in dem besonderen Sinn, den wir heute dem Begriff einer nationalen Kunst beilegen. Ohne ihre patriotischen Qualitäten schmälern zu wollen muss doch gesagt werden, dass es jenen Malern durch-

gehends an der künstlerischen Schulung fehlte, die nötig ist, um einen Stil zu begründen. Sie ersetzten die tiefere Einsicht durch Geschicklichkeit, Manier, Routine. Den kurzen Ruhm, den sie geerntet haben, verdanken sie ihrem Aufblick zu den Höhen, ihren neuen, oft nicht ohne Mühsal zu erreichenden Motiven. Sobald diese aufhörten, neu zu sein und zu interessieren, musste auch ihre Kunst fallen; denn sie war nicht entwicklungsfähig.

Verheißungsvoller sind jene Erscheinungen in der Landschaftsmalerei, welche auf einen Zusammenhang mit der großartigen Bewegung hinweisen, die in Frankreich, von *Fontainebleau* ausgehend, zu einer Erneuerung der Landschaftskunst geführt hat. Wenig bekannte kleine Studien von M. de Meuron, Skizzen von Léon Berthoud und P. de Salis, die Landschaften von Menn, Fröhlicher, Buchser und mancher anderer zeigen das reizvolle Schauspiel einer Neuorientierung der Kunst. Von akademischen Traditionen sich lösend, tastet der Maler zur Natur zurück, und indem er vom Kleinen zum Großen, vom Begrenzten zum Unbegrenzten vordringt, tun sich immer neue Möglichkeiten des Schauens vor ihm auf.

Dies sind ungefähr die Fäden, welche das Gewebe schweizerischen Kunstschaffens bilden, bevor eine selbständige Richtung einsetzt. Von einer Einheit der Bestrebungen kann natürlich nicht die Rede sein, ebensowenig wie von einem einheitlichen Resultat.

Im letzten Drittel des Jahrhunderts jedoch vollzog sich an zwei Punkten eine zentralisierende Bewegung. Die Anziehungskraft ging von zwei Persönlichkeiten aus, die verschiedener nicht gedacht werden können. Die eine stammte aus der nordwestlichen, die andere aus der südwestlichen Grenzstadt der Schweiz. Arnold Böcklin brachte Leben in die Kunst des nördlichen Landesteiles; Barthélémy Menn organisierte die strebenden Kräfte der Westschweiz. Böcklin wirkte durch sein Beispiel, Menn durch seine Lehre. Beide galten als Revolutionäre und hatten gegen die Freunde der Tradition schwere Kämpfe auszufechten. Böcklin setzte sich durch, dank seiner beschwingten Phantasie und robusten Schöpferkraft. Menn, der bedachtsamere, überlegte, zog sich vom Kampfplatz zurück und wirkte in der Stille in langjähriger Lehrtätigkeit.

Böcklin ist für die Kunstartwicklung ein Ereignis geworden, weil in seinen Bildern die *Farbe* wieder eine eigene Sprache redet, weil dieses wesentliche Ausdrucksmittel der Malerei bei ihm wieder die Geltung erlangte, die ihm gebührt und die es durch den Akademismus eingebüßt hatte. — Wer hat Delacroix fortgesetzt? Wer hat, wie jener Romantiker der Kunst, den Versuch gemacht, das Leben der eigenen Seele unmittelbar durch den Stimmungswert der Farben zum Ausdruck zu bringen? Keiner hat dieses Programm mit so ausschlaggebender Kraft und Einseitigkeit durchgeführt wie der Neuromantiker Böcklin. Für ihn wurde die Farbe wichtiger als die Form. Farbenphantasien riefen in ihm Gestalten wach, Fabelwesen, Elementargeister, Halbgötter, die nur in der erhöhten Wirklichkeit seiner Landschaften ein natürliches Dasein führen konnten. Um der Farben willen gleiten und zappeeln beschuppte Najaden die Klippen auf und nieder und spiegeln im glatten Fischleib den Farbensprühregen der zerstäubenden Brandung. —

Die Farbe diente Arnold Böcklin in der Hauptsache seine Gefühle, seine Stimmungen und seine Erlebnisse in Bilder zu verwandeln. Die äußere Natur bot ihm nur Anregungen und den Rohstoff, aus dem er seine eigene Welt formte und belebte. Die Natur gab Meere, Inseln, blühende Frühlingswiesen; aber die Insel der Toten und die Gefilde der Seligen fand er im eigenen Gemüt. Bei Böcklin ist die Landschaft nicht ein Ausschnitt aus der Natur, sondern die Heimat einer Seele, die Trägerin einer Stimmung, also ein Ausschnitt aus der Welt des Gemüts.

In einer seiner Landschaften sehen wir zwischen den hochgetürmten Felsen einer düstern Schlucht eine Nymphé, die traumverloren ihre Finger über lange goldne Saiten gleiten lässt. Man kann sagen, dass in jeder Böcklinschen Landschaft Saiten der Seele gespannt sind, die unter unsichtbaren Händen aufrauschen in klingenden, farbigen Akkorden. Nicht immer trifft die Harfnerin den reinen Ton; manchmal gleitet sie sorglos über eine Dissonanz hinweg, oder sie lässt statt eines Mezzoforte ein Fortissimo ertönen. Aber ihr Lied klingt, man lauscht und kann es nicht wieder vergessen.

Viele junge Künstler wurden durch Böcklin angeregt, aus dem Geist der Farbe heraus zu gestalten und aus der sichtbaren Welt

eine Welt des Gemüts zu schaffen. Böcklin war ein Pfadweiser für manchen, dem die Wirklichkeitsmalerei die künstlerische Schwungkraft zu lähmen drohte. Aber er bedeutete anderseits eine Gefahr für die junge Generation. Noch 1896, bei Besprechung einer Münchner Ausstellung, klagt K. Endell über „Böckliniaden schlimmster Sorte“. Böcklins Phantasiekunst konnte verführen; aber führen konnte sie nicht. Die Klugen unter seinen Verehrern haben denn auch bald eingesehen, dass man sich keine Phantasiekraft ausleihen kann, und dass es zum Fliegen nach Böcklinscher Weise eines tüchtigen Rüstzeuges bedarf; so sind denn auch die meisten nach kurzem Farbenrausch zur gründlichen technischen Vorarbeit und zur eigenen Fährte zurückgekehrt. Was aber die deutsche Kunst durch die Berührung mit Böcklin gewonnen hat, das kommt uns wohl zum Bewusstsein, wenn wir vor Werken etwa von Stuck, Erler, Modersohn und mancher anderer uns dem Farbenzauber überlassen, der von dieser Phantasie- und Märchenkunst ausgeht.

Die schweizerische Kunst verdankt Böcklin einerseits die Anregung zur Stimmungslandschaft, die bis heute, besonders in der Graphik, wirksam geblieben ist, und andernteils die Freude am Farbigen, Leuchtenden, an der Märchenpracht. Mit Böcklins Hilfe, aber aus eigenem Gemütsreichtum schöpfend, hat besonders Albert Welti am farbigen Poem weitergedichtet und ihm ein paar Meisterstücke hinzugefügt, die zum Wertvollsten gehören, was die schweizerische Malerei hervorgebracht hat. Welti hat die Kunst um ein wichtiges Moment bereichert, das Böcklin nicht kannte; das farbenfrohe Volkstum, die Heimatkunst, der Geist der Sage haben in seinen Bildern und radierten Blättern eine selige Auferstehung gefeiert. Welti, der sinnige alemannische Fabulierer, führt wie Böcklin über die Wirklichkeit hinaus ins Land der Träume.

Dieser Kunst mit ihrem stark hervortretenden Gefühls- und Phantasieeinschlag stellt die Westschweiz eine man könnte sagen „positivistische“ Malerei entgegen, die mit großer Konzentration auf die optische Wirklichkeit eingestellt ist, diese in ihrer Ganzheit erfassen will, und die nur so weit über das zufällige Naturvorbild hinausgeht, wie nach menschlichem Wissen und Erfahrung die Natur selbst gehen könnte. „Une œuvre d'art est la nature

réussie," sagte Menn und umschrieb damit das Programm dieser Kunst. Realistisch darf man sie trotz dieses Ausspruches nicht nennen; denn es kommt dem Künstler nicht in erster Linie auf die Illusion der Wirklichkeit an, und das Gegenständliche spielt bei ihm eine im Grunde recht geringe Rolle. Sein Ziel ist vielmehr ein rein künstlerisches: er sucht die Zusammenhänge der Erscheinungen, das was *zwischen* den Dingen ist, zu fassen und den Besucher an Hand des Sichtbaren in die Sphäre der unendlichen Beziehungen einzuführen. Dies erreicht er auf dem Wege einer intimen Beobachtung, einer weitgehenden Analyse und Synthese des optischen Eindrucks. Das Ich wird nur Auge, es geht auf im Schauen, es verliert sich im Objekt. Auch in dieser Kunst dominiert die Landschaft, denn sie bietet die Möglichkeit des weitesten Schauens. Hier dagegen denkt der Künstler nicht daran, die Landschaft umzugestalten zu einer Behausung und Heimat für seine Stimmungen; aber er macht aus ihr, dank seinem klaren Schauen, einen tastbaren Weg, der in die unbekannte Heimat weist. Das Ich will sich hier nicht selbst sehen und genießen, wie in der nördlichen Stimmungskunst, sondern es trachtet darnach, aufzugehen im Weltgefühl. Der germanische Dualismus der nördlichen Gruppe, mit seinen Kontrasten und seiner lebensteigernden Willkür, wandelt sich hier um in den ausgeglichenen, Mensch und Welt versöhnenden Monismus.

Ein Unterschied besteht auch für die Farbe. In der Umgebung Böcklins hat die Farbe Selbstwert, „Eigenausdruck“, wie man es heute nennt. In der welschen Ecke dominiert die kühle, abstrakte Linie; die Farbe hingegen hat hier nur so viel Ausdruckswert als ihr in der Natur selbst zukommt. Eine Morgenlandschaft flimmert in silbergrauen Tönen, nicht weil die Gemütsverfassung des Künstlers die farbenmatte Enthaltsamkeit verlangt, sondern weil sie dem Morgen zukommt. Der französische Künstler wird wunschlos der großen Natur gegenüber und verlangt nicht, sie zum Spiegel seiner eigenen Seele zu machen. Natürlich wird sie dessen ungeachtet doch zum Spiegel seines Ich, und die nachhaltige Wirkung auch dieser Werke beruht auf den seelischen Emotionen, die in die Arbeit des Pinsels eingeflossen sind. Auch hier entstehen Kunstwerke nur dadurch, dass ein Geschautes zum seelischen Erlebnis wird. Aber das Verhältnis zwischen Objekt

und Subjekt ist ein anderes als in der Böcklinkunst und in der deutschen Stimmungsmalerei.

Mit dieser Trennung der schweizerischen Kunst aus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in zwei Gruppen, die verschiedene Zentren haben und ihrem Wesen nach auseinanderstreben, soll bloß eine Orientierungslinie gezogen werden. Diese hat natürlicherweise mehr oder weniger den Charakter einer Abstraktion und beansprucht bloß schematische Richtigkeit. Sobald wir den Einzelerscheinungen näher treten und sie in ihrer Entwicklung verfolgen, sind wir genötigt, jede Stelle des Schemas zu modifizieren, etwa wie der Zeichner bei einer bewegten Figur anfänglich nur die Richtungsachsen angibt, um diese nachträglich mit allen organischen Modifikationen zu umkleiden.

Unser Richtungsschema ergab bis dahin für die schweizerische Kunst die folgenden Hauptlinien: zuerst zeigte sich ein Neben- und Durcheinander der verschiedensten Strömungen — Pariser und Düsseldorfer Genre, akademischer Klassizismus, heimische Alpenmalerei und Vorboten der neuen in Frankreich erweckten Landschaftskunst —, im ganzen ein eher schwerfälliges und zusammenhangloses Sichbetätigen der künstlerischen Kräfte. Dann traten zwei Revolutionäre auf, Böcklin und Menn, die Bewegung und Selbstbesinnung brachten und schlummernde Kräfte weckten. Im Laufe ihrer Tätigkeit kam Richtung in unser Kunstleben; der Selbständigkeitstrieb erwachte; die Schweiz war nicht mehr, wie am Anfang des Jahrhunderts, bloß ein Ziergärtlein ausländischer Kunstableger.

Werfen wir nun einen Blick auf die Malerei der Gegenwart, so treten die bisher geschilderten Situationen in den Hintergrund; die Trennungslinie zwischen Norden und Süden verschwindet, die Gegensätze erscheinen ausgeglichen. Statt zweier Richtungen sehen wir nur noch eine Hauptrichtung, und an Stelle der alten Führer ist eine neue führende Persönlichkeit aufgetreten: Ferdinand Hodler.

Hodler ist seiner Herkunft nach Deutschschweizer; seine künstlerische Wegleitung hingegen fand er in Genf. Schon diese äußern Lebenstatsachen können als günstige Bedingung für seine spätere vermittelnde Führerrolle angesehen werden. Hodler vereinigt in der Tat kraftvolle deutschschweizerische Eigenart mit

einem Formempfinden, das ohne Berührung mit romanischem Wesen kaum erklärbar wäre. Was Hodler an Stilgrundlagen in der Mennschule vorfand, dürfte aus dem ersten Teil dieser Arbeit genugsam hervorgegangen sein. Es erübrigt jetzt noch, zu zeigen, was er an Eigenem hinzugetan hat, wie er die vorhandenen Grundmauern ausgebaut und in die Höhe geführt hat.

Zwei Elemente sind es vor allem, die uns in Hodlers Kunst als wesentlich auffallen, nämlich der *Rhythmus* in Linie und Komposition und die *dekorative Bedeutung der Fläche*.

Der lineare Rhythmus spielte bereits in Menns Lehre eine bedeutende Rolle; aber zur Tat geworden ist er erst durch Hodler. In den Werken Hodlers wird das Handeln und Wandeln der Menschen zu rhythmischen Bewegungen. Ihre Arbeit wird Taktmaß, ihre Empfindung Einklang und Gleichklang. Selbst die Landschaft verwandelt sich in einen Reigen verwandter Formen. Durch den Rhythmus wird das innere Leben und Wachstum von Menschen und Pflanzen, aber auch von Seen und Bergen in Form verwandelt und sichtbar gemacht. Figuren, wie der *Holzhauer*, mit seiner taktmäßigen, lebendigen Silhouette, lehren uns erst verstehen, was Menn gemeint hat, als er vom Wechsel der Längen und Kürzen sprach. — Der Rhythmus gibt Leben und zugleich Ordnung; er hat die wunderbare Eigenschaft, eine Bewegung permanent zu machen, indem er durch das *eine* Taktmaß die Phantasie zu unendlicher Wiederholung anregt; er vermag also, Stabilität durch Bewegung auszudrücken und in die vergängliche Erscheinung eine unvergängliche Melodie einfließen zu lassen.

Die rhythmischen Elemente, die bei Hodler zur höchsten Entfaltung gelangt sind, finden sich in verschiedenen Graden und Arten in zahlreichen Werken der jungen Schweizer Schule. Ganz eigenartig und hoch gesteigert sind sie in den letzten Bildern von Hermenjat, dem „Mäher“ zum Beispiel, dessen Silhouette sich wunderbar in eine impressionistisch empfundene, lichtüberstrahlte Landschaft einfügt. Durch diese Verbindung des linearen Elementes mit impressionistischer Lichtmalerei entsteht bei Hermenjat eine neue Bildart, die von der Hodlerkunst innerlichst verschieden ist, die aber wie jene das Gepräge des Stiles trägt.

Der rhythmische Gedanke hilft unsren *Landschafftern* die schweizerische Gebirgsnatur neu und endlich einmal künstlerisch gestalten.

Die *Bildnismalerei* erhält durch die Betonung der Silhouette eine Konzentration und dekorative Wirkung, die sie seit Holbein vermissen ließ.

Und wo Motive der *Sittenschilderung* aufgegriffen werden, wie etwa in Würtenbergers *Knechtkammer*¹⁾ oder in Bildern von Boss und Buri, da werden sie durch die bedeutsame lineare und farbige Darstellung des Gegenstandes weit über die gewöhnliche Genremalerei emporgehoben und wirken nicht vorwiegend durch das Motiv, sondern durch den Stil.

Als ein anderes wichtiges Formelement der Hodlerkunst nannten wir die dekorative Wertung der *Fläche*. Durch die Betonung der Fläche innerhalb der linearen Bildkomposition ist Hodler von der raumbildenden Kunst Menns — die in seinen frühen Landschaften noch stark anklingt — zu einer raumausschaltenden monumental Flächenkunst gelangt. Er berührt sich in dieser Tendenz mit einem Wollen, das sich auch außerhalb der Schweiz in den wichtigsten Kunzzentren einen Ausdruck schafft, und dem unter andern die Namen van Gogh, Cézanne, Matisse zu Stützpunkten dienen. Bei uns hat diese Richtung auch in einer abseitsstehenden Basler Gruppe und in dem farbenfreudigen Experimentator Cuno Amiet weitere Vertreter.

Dieses intereuropäische Kunstwollen bedeutet eine wahre Revolution in der Malerei. Die Eroberung der Fläche ist ihre wichtigste Aufgabe. Sie bringt eine ideale Räumlichkeit an Stelle der Raumillusion. Die Individuen und Sachen erscheinen, losgelöst aus den Wirklichkeitszusammenhängen, in einer erhöhten Bedeutsamkeit. Sie sind nicht mehr determiniert von allen Seiten, sie ragen und streben ins Absolute. Das Bild wird inhaltlich und formal zu einem ganz neuen Organismus.

Diese Evolution ist heute mitten im Werdeprozess. Wir stehen an dem Punkte, wo die Fäden, die die Vergangenheit gezettelt, noch nicht ganz vom neuen Einschlag überwogen sind. Nirgends aber, so scheint mir, vollzieht sich der Übergang organischer nach Gesetzen gesunden Wachstums, als gerade in der Schweiz.

¹⁾ Abbildung mehrerer hier in Betracht kommender Bilder in *Schweizer Maler*, herausgegeben von Langewiesche. — A. Lanicca, *Barthélémy Menn. Eine Studie*. Verlag Heitz, Straßburg i. E.

Ein Blick auf Frankreich zeigt deutlich den Unterschied und die Eigenart unserer Entwicklung. In Paris, wo der Impressionismus bis in seine äußerste Konsequenz durchgeführt wurde, musste er zur Auflösung und Verflüchtigung aller Form und schließlich zur Selbstzerstörung führen, die er im Neo-Impressionismus denn auch tatsächlich erlebt hat. Der Selbsterhaltungstrieb der Malerei griff deshalb nach einem Mittel, um die impressionistischen Farben- und Lichtatome, um diese Punkte, Quadrate und Stäbchen, in die sich alles Gegenständliche aufgelöst hatte, wieder zu körperlichen Gebilden zu sammeln. Die Malerei sollte wieder Linien- und Flächenkunst werden. Da man aber um keinen Preis in einen gegenständlichen Realismus zurückfallen wollte, griff man zur Abstraktion geometrischer Gebilde. Der Kubismus braucht freilich den Tadel banaler Realistik nicht zu fürchten, entbehrt aber auch die Annehmlichkeit, verständlich zu sein. Es ist wirklich ein interessantes Schauspiel, die neuesten artistischen Tendenzen zu verfolgen, die in knappen Zeiträumen einander drängen und ablösen. Alle, wie sie immer heißen mögen — Kubismus, Expressionismus, Futurismus —, sind kurzlebig; alle tasten in die äußersten Grenzgebiete des Möglichen, und allen liegt das Bestreben zu Grunde, durch Elemente einer höhern Ordnung über den Stoff zu triumphieren. Der Umstand, dass die neuesten Kunstmittel außerordentlich willkürlich und nicht tief im Wesen der Malerei verankert sind, bedingt ihre kurze Dauer. Um in einer traditionslosen Zeit, wie die unsrige in Bezug auf Kunst es ist, einen Stil zu begründen, bedarf es langer Mühen und einer Forscherarbeit, wie die Altmeister Alberti, Leonardo und Dürer sie leisteten, die ebenfalls in ihrer Zeit eine neue Tradition schaffen wollten und schufen. — Wo im neunzehnten Jahrhundert solche orientierende Forscherarbeit geleistet worden ist, sei es im Kreise von Marées und Hildebrand, von van Gogh, Cézanne oder wo immer, da ist fester Grund gewonnen worden, auf welchem stetig weitergebaut wird, unbeschadet aller wechselnden Kunstdmoden.

Auf einem solchen Grund steht auch die junge Schweizer Schule; die Forscherarbeit aber, die der Begründung einer Schule vorangehen musste, wurde in Genf von Barthélémy Menn geleistet. Die Erkenntnisse dieses „Judicieux“, wie George Sand

ihn nannte, haben unsere Kunst vor den Extremen des Impressionismus wie vor den verwunderlichen Reaktionen gegen ihn bewahrt und ihr ein normales Wachstum gesichert.

Mit diesen Tatsachen dürfte die historische Bedeutung Mens und seine Stellung zur modernen Schweizerkunst in den Hauptzügen wenigstens zum Ausdruck gebracht worden sein.

WIEN

ANNA LANICCA



29. Mai 1886.

Dass Sie so verparisiert sind, ist ein rechtes Glück für Sie, nur wäre zu wünschen, dass nicht gar zu schlimme Hände das Schicksal der Stadt und ganz Frankreichs in ihre Gewalt bekämen. Es kann eben auch in Paris passabel unleidlich werden, wie freilich vielleicht auch hier in Basel. Doch rechne ich für mich so: wenn es hier ganz schlecht würde, so würde es auch in allen andern für mich und mein Greisenalter bewohnbaren Städten kaum besser sein. Wenn aber nur von gewöhnlichen Zeiten die Rede sein soll, so bin ich über die Illusion hinaus, als ob die Menschen hier besser oder schlimmer wären als dort. NB. Vor wenigen Tagen habe ich mein neunundsechzigstes Jahr angetreten.

Was die Salons betrifft, so kann man sich ja in den Feuilletons gegenwärtig kaum retten; wo Euer Pariser Salon aufhört, fängt die Berliner Riesenausstellung an. Wie friedlich kann man leben, wenn man gar nichts liest. Gerne hätte ich die Exposition Baudry gesehen, denn für diesen Maler habe ich Sympathie, seit ich vor langen Jahren seine Venus mit Amor im Luxembourg gesehen und später seine Malereien in der Oper und anderswo. Seine Weibsleute sind vornehm und doch sans prétention; es ist der Maler, der mich wirklich an Paolo Veronese erinnert, während so Unzählige gerne an ihn erinnern möchten und nicht können. Wenn doch nur ein Pariser Verleger auf die Idee käme, eine wohlfeile Edition aller Kompositionen Baudrys, in Kontur oder leicht schattiert, unter die Leute zu bringen. Denn er hält den Kontur aus, und heute hat man ja ohnehin alle möglichen Methoden, die Zeichnungen zu faksimilieren.

Herausgegeben von Hans Trog
Verlag Georg Müller und Eugen
Rentsch in München

Jakob Burckhardt,
Briefe an einen Architekten

