

Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 7 (1939-1940)
Heft: 6

Artikel: Schweizer Kunst der Gegenwart : Bemerkungen zur Ausstellung im Zürcher Kunsthaus
Autor: Jedlicka, Gotthard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-759119>

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: 13.01.2026

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

Schweizer Kunst der Gegenwart

Bemerkungen zur Ausstellung im Zürcher Kunsthaus

Von Gotthard Jedlicka.

Die Ausstellung schweizerischer Kunst der Gegenwart, die gegenwärtig im Kunsthaus gezeigt wird, bedeutet eine knappe Auswahl. Man hat einen Aufruf an die schweizerischen Künstler erlassen, sich mit höchstens sechs Werken aus den letzten zehn Jahren für diese Ausstellung anzumelden. Fast tausend schweizerische Künstler haben viertausend Werke eingeschickt. Von einem Drittel dieser Künstler hat man im ganzen etwas über sechshundert Werke ausgewählt, die man im Zürcher Kunsthaus zeigt. Die Ausstellung muss im Zusammenhang mit der gesamten Landesausstellung betrachtet werden: mit allen Fresken, Wandbildern, Plastiken, Zeichnungen, welche die Gebäude und Anlagen dieser Landesausstellung schmücken. Was die Ausstellung im Zürcher Kunsthaus anbetrifft: jede Ausstellung dieser Art bringt Ungerechtigkeiten mit sich; sie sind im Wesen einer solchen Aufgabe begründet, die Auswahl und damit Entscheidung verlangt. Sie sind auch hier geschehen. Ebenso viele Ungerechtigkeiten sind mit einem Bericht über eine solche Ausstellung verbunden. Wer über sie berichtet, der müsste, wie es in Frankreich bei solchen Ausstellungen im neunzehnten Jahrhundert häufig geschehen ist und sogar in der Gegenwart immer wieder geschieht, nicht nur einen Aufsatz, sondern ein ganzes Buch schreiben. Er müsste von Saal zu Saal, von Künstler zu Künstler gehen, aus der Gesamtheit die verschiedenen Künstlergenerationen herauschälen, die Kunst der deutschen Schweiz gegen die der französischen, der italienischen Schweiz abgrenzen, die einzelnen Künstler miteinander vergleichen, die besonderen Werke so eindringlich als möglich darstellen. Wir können das nicht, und so entschliessen wir uns zur grossen Ungerechtigkeit, hier überhaupt nur von wenigen Künstlern zu reden und auch über sie bloss in einer fragmentarischen Form. Viele andere Künstler, die in dieser Ausstellung vertreten sind, müssen oder können in der selben Weise besprochen werden.

Wir wollen es dem Leser überlassen, solche Betrachtungen und Ueberlegungen vor den übrigen Kunstwerken innerhalb dieser Ausstellung vorzunehmen. Die Ausstellung selber ist übersichtlich auf die beiden Stockwerke des Zürcher Kunsthauses verteilt. Im ersten Stock befinden sich die Werke der deutschschweizerischen Künstler; der zweite Stock ist mit den Werken der französischen und der italienischen Schweiz gefüllt; im grossen Hodlersaal werden Zeichnungen gezeigt; die Plastiken sind in einer lockeren Gruppierung auf das Treppenhaus und auf verschiedene Säle verteilt.

*

Mit der schweizerischen Kunst ist in der grossen Oeffentlichkeit unseres Landes noch keine bestimmte und gestufte Vorstellung verbunden. Das hat sich wieder bei der Ausstellung schweizerischer Kunst der Vergangenheit aus Anlass der schweizerischen Landesausstellung im Kunsthaus Zürich gezeigt, die mit der Ausstellung „Schweizer Kunst der Gegenwart“ fortgesetzt wird. Nicht nur die grössere Oeffentlichkeit ist über eine bestimmte Unsicherheit und Verlegenheit nicht hinausgekommen, sondern fast jeder einzelne Betrachter hat auf die festen, sichernden Masstäbe verzichten müssen, die ihm in andern Fällen den Ueberblick und die Einordnung erleichtern. Das hat sich auch in der Diskussion über die Ausstellung gezeigt. Wir müssen uns darüber klar sein: die meisten schweizerischen Kunstfreunde und Liebhaber der Kunst haben eine viel reichere Vorstellung von der italienischen, französischen, holländischen, deutschen als von der schweizerischen Kunst, von der schweizerischen Malerei. Es ist unsinnig, diese Tatsache zu betrauern. Denn auf die Dauer würde sich ein gegenteiliges Verhältnis viel gefährlicher auswirken. Die schweizerische Kunst ist durch die Jahrhunderte hindurch durch grosse Kultur- und Kunstkreise beeinflusst. Sie hat sich durch die Jahrhunderte hindurch mit der grossen Kunst der umliegenden Nationen auseinandergesetzt: sie ist durch sie geweckt worden, sie hat sich an ihr entzündet. So wird der Betrachter auch immer wieder dazugeführt, die schweizerische Kunst mit der grossen Kunst der umgebenden Völker und Nationen zu vergleichen, womit er nicht anders vorgeht als die meisten dieser Künstler selber vorgegangen sind. Er fühlt sich umso sicherer, je reicher seine Vorstel-

lung von der Kunst dieser Nationen ist. So vergleicht er Hans Asper mit Holbein, Menn mit Corot, Steffan mit der Münchener Landschaftsmalerei seiner Zeit, Buchser mit Courbet, Böcklin mit den Deutsch-Römern, Rode de Niederhäusern mit Rodin, Cuno Amiet mit den Neoimpressionisten und Symbolisten. In einer gewissen Beziehung nimmt er die schweizerische Kunst nur so weit ernst, als sie sich einem solchen Vergleich fügt. Durch solche Vergleiche werden die Werke der schweizerischen Kunst wohl in einen Rang eingefügt und bewertet; aber sie werden dadurch nicht gekennzeichnet. Ein Vergleich bleibt ein Vergleich: er wertet eine Beziehung, aber er kennzeichnet nicht eine Substanz.

*

Wer die Bedeutung der schweizerischen Kunst, der Künstler unseres Landes erfassen will, der muss sie von ihrer eigenen Substanz, von ihrem eigentlichen Charakter aus bewerten. Und hier bleibt noch sehr viel zu tun! Viel mehr als man zuerst annimmt. Eine schweizerische Kunstgeschichte muss erst geschaffen sein, um alle diese Künstler richtig sehen zu können. Jeder von ihnen muss in seiner künstlerischen Einmaligkeit dargestellt werden: in dem, was er aufnimmt, in dem, was er weiterführt und unabhängig gestaltet. Und was wir für den einzelnen Künstler verlangen, das gilt auch für die verschiedenen Perioden der schweizerischen Kunstgeschichte. Dabei ist aber zugleich das folgende zu bedenken: die reiche Verflechtung der schweizerischen Kunst mit der Kunst der umliegenden Nationen.

Bei der Betrachtung der schweizerischen Kunst wird man daraufgeführt, dass ihr die grosse, reiche und sichernde Ueberlieferung fehlt, die das künstlerische Schaffen so oft zu befruchten vermag und ihm eine innere Richtung gibt. Die ganze französische Kunst ist seit mehr als hundert Jahren sichtbar und unsichtbar auf den Louvre bezogen, nachdem sie vorher oft durch die Ecole des Beaux-Arts bestimmt worden war. Die französischen Künstler des neunzehnten Jahrhunderts und der Gegenwart sind über den Louvre hinweg miteinander verwandt, und diese Verwandtschaft lässt sich eigentlich bei allen nachweisen. Auch die revolutionären Künstler unter den Franzosen malen gleichsam mit dem Blick auf den Louvre. Wenn sie vergleichen, so vergleichen sie ebenso sehr wie mit den Werken

der Zeitgenossen auch mit den Werken im Louvre. Und wenn sie nicht weiter wissen, so suchen sie die Sammlungen des Louvre auf und erkennen oder ahnen, was ihnen weiterzuhelfen vermag. Delacroix ist das klassische Beispiel für diese Verhaltungsweise. Die Fülle der grossen Kunst wird zur Bestätigung ihrer eigenen Leistung, ihrer eigenen künstlerischen Gestaltung. Der schweizerischen Kunst fehlen diese grossen Museen, und auch die Studienreisen ersetzen nicht die vielen Möglichkeiten, die sich aus der unmittelbaren Nähe solcher Museen ergeben — die der Künstler immer dann besuchen kann, wenn er sie braucht —: in welchen Stunden er sie ja auch immer mit dem grössten Gewinn besucht.

*

Die drei Bilder von Morgenthaler zeigen die verschiedenen Möglichkeiten seiner künstlerischen Begabung: Landschaft, Bildnis, Komposition und Bilderzählung. Die Parklandschaft hat einen witzig-träumerischen Zug: die weissen grasenden Tiere sind wie aus Spielzeugschachteln entnommen: es ist, als habe sie Sascha Morgenthaler aus Stoff geformt und in die Wiese gesetzt. Den Innenraum mit den drei Figuren und der Katze auf dem Stuhl im Vordergrund nennt der Maler einfach „Interieur“, womit er sagt, dass er mit diesem Bild nichts anderes als ein Interieur hat darstellen wollen. Aber dieses Interieur mit den drei Figuren ist doch voll einer Spannung, die an Munch erinnert. Die selbe Spannung, die hier in eine schöne farbige Materie eingekleidet ist, wird in den herrlichen frühen Holzschnitten Vallottons gestaltet, wie sie sich auch in einigen frühen Kompositionen von Degas (Eifersucht) nachweisen lässt. Die Monotonie des Alltags, trostloses Leid, Verlegenheit der andern vor diesem Leid, die noch dadurch verstärkt wird, dass die Hausfrau den Kaffee herbeiträgt: die Kaffeekanne und nur eine Tasse. Man sieht, wie das alltägliche Leben über dieses Leid hinweggeht, so wie auch die ganze Stimmung in einen trüben Kaffeeklatsch ausmünden wird; die Unbeholfenheit der Menschen im Leid und vor dem Leid. Aber das alles hat in diesem Bild nur einen sehr feinen Zug zur Bilderzählung. Jede einzelne Figur ist mit einer unbeschreiblichen Selbstverständlichkeit charakterisiert.

Das Bildnis eines stehenden Mannes heisst „Der Arbeitslose“. Der Titel scheint eine leise Tendenz zu enthalten; das Bild ist vollkommen frei davon. Der Arbeitslose steht in einem blau-

grünen Mantel und mit klobigen Schuhen vor einer hellgrünen Wand. In der hängenden rechten Hand hält er den Hut, in der linken Hand ein blaues Tuch. Zwischen den Treppenstufen, die neben ihm zu den oberen Räumen des Hauses führen, sieht man im Hintergrund links einen gelblichen Vorhang; unter der Treppe steht eine gelbbraune Truhe. Dieses Bildnis eines stehenden Mannes, das scheinbar nur skizzenhaft gemalt ist, wirkt doch endgültig und in jeder Beziehung fertig. Jeder weitere Strich würde darin nicht bereichern, sondern verdecken. Das Bildnis hält dabei die Mitte zwischen Typus und Individuum. Der dargestellte Mann mit dem halb bäuerlichen und halb proletarischen Ausdruck im Gesicht ist so kraftvoll gesehen, dass er eine ganze Schicht von Menschen zu vertreten scheint — und er hat Luft und Atmosphäre um sich.

*

Drei Kompositionen in Querformat und in Hochformat zeigen den leidenschaftlichen Willen Hermann Hubers zu einer gesetzmässigen Gestaltung. In den letzten Jahren hat sich dieser Zug immer schärfer ausgeprägt. Aber man versteht die künstlerische Erscheinung Hermann Hubers nur dann in ihrem ganzen Ausmass, wenn man neben diese Kompositionen die vielen Studien nach der Natur, die Landschaften, Blumen- und Fruchtestilleben hält, die dieser Maler zur selben Zeit und meist als vorbereitende Uebungen malt: und die er selber vielleicht darum unterschätzt, weil sie ihm so leicht gelingen. „Ich male sie, um mir für meine Kompositionen immer wieder Barrikaden zu schaffen“, sagt er. Ich verstehe das so: er malt diese Studien, um sich durch sie immer wieder an der Welt der sichtbaren Erscheinung mit Anschauung zu sättigen, um sich an ihnen nachzuprüfen und sich dadurch vor der Gefahr der allzu raschen Abstraktion zu sichern. Aus diesem Grunde lässt er sie auch bei einer solchen Ausstellung beiseite, um eben nur die Bilder zu zeigen, in denen er sich ganz verwirklicht. Ich liebe die Künstler, die nicht mit dem Betrachter rechnen, sondern so malen, als ob sie sich nur sich selber gegenüber zu verantworten hätten. Auf diese Weise kommen sie am sichersten zu dem, was sie von innen her gestalten müssen. Es liegt am Betrachter, sich mit ihnen auseinanderzusetzen und ihnen, so weit es ihm nur möglich ist, zu folgen. Das sage ich mir immer wieder vor der Malerei Hermann

Hubers. Denn in ihr verantwortet sich dieser Maler nur gerade sich selber gegenüber. Aber nicht immer gelingt es mir, ihm bis dorthin zu folgen, wo sie bis in den letzten Pinselstrich hinein notwendig scheint. In seinen letzten Kompositionen tritt der Wille zur künstlerischen Gesetzmässigkeit mit einer fast verletzenden Uebersteigerung auf. Er manifestiert sich mit einer hartnäckigen Entschlossenheit, die man Fanatismus nennen möchte. Die gründlichen Vorbereitungen lassen sich in den meisterhaften Federzeichnungen verfolgen, in denen diese Kompositionen in verschiedenen Varianten vorbereitet werden — und von denen einige auch unter den Zeichnungen der Ausstellung hängen. Was an den Reichtum der Welt der sichtbaren Erscheinung erinnert, das wird in diesen Kompositionen von vornherein ausgeschaltet. Der Zeichnung wird der subjektive graphische Gehalt entzogen, die Farben werden ihrer Leuchtkraft entkleidet und matt gehalten, jede Anspielung an Luft und Atmosphäre wird ausgeschaltet, die Bewegungen der Figuren werden hieratisch, ihre Formen werden streng vereinfacht, in den Gesichtern wird jede physiognomische Durchbildung vermieden, die Stofflichkeit in den Gewändern wird aufgehoben, die nackten Figuren sind blosser Gegenspieler der bekleideten Figuren, aber die nackten sind nicht anders gesehen als die bekleideten, die Bewegungen der Figuren haben nicht den geringsten eigenwilligen Gehalt, sie sind (innerhalb der selben Bildschicht oder in verschiedenen Bildschichten) bewusst parallel oder gegensätzlich aufeinander bezogen, sie erfüllen sich in dieser Parallelität oder in diesem Gegensatz, sie haben letzten Endes keine andere Bedeutung als die Tiere, die Bäume, die Sträucher, die Wolken. „Was man im allgemeinen Malerei nennt, das wird mir von Tag zu Tag gleichgültiger“, sagt dieser Maler. „Auch in der Malerei kommt es letzten Endes auf andere Dinge als auf die blosser Wiedergabe der Welt der sichtbaren Erscheinung an“. In seinen Kompositionen, so scheint es uns, macht sich sogar ein gewisser Hass gegen die Welt der sichtbaren Erscheinung bemerkbar. So wird der Betrachter zwischen starken und gegensätzlichen Gefühlen hin und her gerissen. Er fühlt und er bewundert die Grösse und Reinheit des künstlerischen Willens, der sich in diesen Kompositionen manifestiert; er fühlt in jedem Augenblick, dass dieser Maler nicht

aus Unvermögen, sondern aus einem inneren Zwang heraus so malt — und doch sieht und fürchtet er zugleich die Gefahren, die auch diesem Künstler ununterbrochen drohen.

*

Das Selbstbildnis Paul Basilius Barths im Zürcher Kunsthaus fasst alle seine künstlerischen Bestrebungen zusammen. Aber es wirkt viel weniger als andere Selbstbildnisse auch als ein gemaltes Selbstbekenntnis: weil der Wille zum Selbstbekenntnis diesem Maler überhaupt fremd zu sein scheint. Das Selbstbildnis ist so sachlich gemalt wie seine übrigen Bildnisse, Landschaften, Stilleben — wenn es dabei auch zeichnerisch und farbig noch reicher, auf eine sordinierte Weise prunkvoll wirkt. Es ist mit einer schönen Fülle voll Mass, in einem angenehmen Sinne repräsentativ. Das Künstlertum tritt darin klar, mit einer gewissen Verbindlichkeit in Erscheinung. Der Maler gibt sich unbefangen wieder, aber er entblösst sich nicht; er scheint sogar malend einen feinen Vorhang über sich selber zu legen. Er zeigt sich bei der Arbeit: als Künstler, Handwerker und zugleich, kaum fasslich, als ein Mann der Gesellschaft: er scheint auch in diesem Selbstbildnis nicht zu vergessen, dass man ihm beim Malen zusehen kann. Der Blick, der auf der eigenen Erscheinung ruht, ist scharf, ein wenig ernüchtert, er scheint die Welt der sichtbaren Erscheinung viel weniger durchdringen als zusammenfassend wiedergeben zu wollen.

*

Im selben Saal, wo die drei Kompositionen Hermann Hubers hängen, befinden sich die Bilder Johann von Tscharners: eine weibliche Figur, ein Stilleben, ein Ausschnitt aus einem Interieur. Die beiden gleichalterigen Maler sind künstlerische Gegensätze. Ihre unmittelbare Nachbarschaft in dieser Ausstellung drängt zu einer vergleichenden Betrachtung ihrer Malerei, ihrer künstlerischen Gestaltung. Sie weist vor allem einmal auf ein grundverschiedenes Verhältnis zur Welt der sichtbaren Erscheinung, zur Zeichnung und zur Farbe. In der Malerei Tscharners überwiegt die Farbe ebenso sehr wie in der Hubers die Zeichnung. Tscharner gestaltet aus der farbigen Materie, Huber immer mehr aus der Komposition. Tscharner hat seine Palette auf wenige Farben beschränkt: auf Braun, Grün und Gelb. In dieser Beschränkung entwickelt er seine Meisterschaft.

Mit diesen wenigen Farben vermag er den ganzen Reichtum der Welt der sichtbaren Erscheinung zu fassen. Das heisst: diese Welt ist auch für ihn nur ein Vorwand, um seine Vision, um seine farbigen Träume zu verwirklichen. In seinen schönsten Bildern haben diese drei Farben eine symbolische Kraft: das Braun erinnert an die Erde, das Grün erinnert an den Wald, das Gelb erinnert an die Sonne. Von Bild zu Bild werden sie anders miteinander verbunden — und schon die geringste Veränderung verändert die ganze farbige Stufung, die ganze zeichnerische und farbige Haltung. Tscharner begnügt sich mit der Stoffwelt des Alltags. Aber mit seiner Malerei verzaubert er diesen Alltag, verwandelt er die alltäglichen und so vertrauten Gegenstände. Er hat ein ähnliches Verhältnis zur Welt des Alltags, wie es der grosse Chardin in Frankreich gehabt haben muss. Aber was bei Chardin von einem kühlen und klaren Licht überstrahlt ist, das ist bei Tscharner in ein geheimnisvolles Helldunkel getaucht, das alle scharfen Grenzen verwischt, das aber trotzdem die feste Ordnung der Gegenstände nicht auflöst. Auch Hermann Huber hat seine Palette auf wenige Farben beschränkt, aber während sie Tscharner ununterbrochen und unauffällig ineinander übergehen lässt, bleiben sie bei Huber immer ganz an den zeichnerischen Auftrag gebunden: viele seiner Bilder wirken wie in Malerei übertragene Farbstiftzeichnungen. Huber verzichtet in seinen Kompositionen auf diese Welt der sichtbaren Erscheinung in ihrem lückenlosen Zusammenhang und baut sich aus ihren Elementen eine andere Welt, eine andere Ordnung. Der Alltag genügt ihm nicht, wenn es auch ihm gelingt, ihn zu verzaubern: so schafft er sich ein Paradies — und sein ganzer künstlerischer Kampf geht nun darum, diese Utopie zu verwirklichen, wie die künstlerische Auseinandersetzung Tscharners darum geht, dem Alltag den Zauber zu geben, den er immer dann besitzt, wenn er durch ein begnadetes Auge gesehen wird. Tscharner ist ein Maler, der gelassen wartet, bis man zu ihm zurückkommt. Huber ist ein Maler, der, was seine Kompositionen anbetrifft, unerschrocken und hartnäckig fordert, dass man ihm nachfolgt.

*

Zu den eindrucklichsten künstlerischen Erscheinungen dieser Ausstellung gehört auch Martin Lauterburg. Sein schönstes Bild

ist das Bildnis seiner Mutter. Das Thema des Bildnisses ist auf eine sehr eigenwillige Weise gelöst, so dass man zuerst überhaupt nicht daran denkt, auch ein Bildnis vor sich zu haben. Der Betrachter wird durch das Bild wie von einer grünen Lichtflut überfallen. Die Mutter steht in einem Zimmer, das mit Geranienstöcken und Riesenkakteen angefüllt ist. Geranienstöcke scheinen für Martin Lauterburg zu bedeuten, was die Äpfel für Cézanne. Die alte Frau ist viel mehr durch ihre ganze Haltung als durch den Ausdruck ihres Gesichtes gekennzeichnet. Sie hat sich soeben aus ihrem Lehnstuhl erhoben und stützt sich, nach rechts wegschreitend, mit ihrer linken Hand auf ein Gesims und mit der rechten Hand auf den Stock. Und obgleich das alles ohne jede erzählerische Pointe gemalt ist, so ist es doch voll innerer Anschauung. Die Blumen und Pflanzen nehmen zwei Drittel der Bildfläche ein. Im Drittel rechts steht die schwarzgekleidete Frau, und über ihr ist an der Wand ein breiter Spiegel mit einem goldenen Rahmen angebracht. Die schwarze Gestalt wird von der grünwuchernden Umgebung wie aufgesogen. Das Bildnis ist voll Kraft und voll Unbefangenheit. Bei aller Improvisation ist es klar gefügt, in einem schönen Sinne fertig — unfertig.

*

Im grossen Saal mit den Zeichnungen hängt eine Selbstbildniszeichnung von Alexander Soldenhoff. In dieser anspruchslosen Zeichnung hat sich der Maler vollkommen verwirklicht. Vor dieser Zeichnung wird man rasch zum Wesen des Künstlers geführt, und immer wieder auf andern Wegen — und ist doch nie enttäuscht, wenn man von dieser Mitte aus zu dieser so raschen und scheinbar so flüchtigen Zeichnung zurückkommt. Sie ist das Selbstbekenntnis eines Künstlers, der mit einer prachtvollen Unbefangenheit auf sich selber neugierig ist, der damit, dass er sich selber zeichnet, ununterbrochen auch über sich selber aussagt, in dem die Neugier auf sich selber wie Neugier auf die Welt wirkt — und der, obwohl er sich so ernst nimmt, wie man überhaupt etwas ernst nehmen kann, in keinem Augenblick selbstgefällig wirkt. Eine solche Zeichnung enthält eine Welt, und sie wirkt unerschöpflich, weil sie ihre eigene Mitte besitzt.

*

In der Ausstellung ist mir dieses Mal die Malerei Brüggers aufgefallen. Man hat von diesem Maler bis heute eigentlich wenig gehört. Ich erinnere mich, ihn einmal im Atelier Max Gublers in Paris gesehen zu haben. Was mir von dieser Begegnung eigentlich geblieben ist, das ist ein Eindruck, der sich ungefähr so zusammenfassen lässt: ein ruhiger, bärtiger Mensch, von dem man sogleich spürt, dass er zwischen Bergen lebt — weltfremd und schüchtern, ein wenig in seine Träumereien versponnen und durch sie gefährdet, ein wenig unsicher, weil er nicht den Mut zum kühlen Vergleich hat. Aber es ist durchaus möglich, dass diese Erinnerung fälscht. Seine Bilder hängen an der einen Seitenwand des Hauptsaaes im ersten Stockwerk. Sie sind einander sehr ähnlich, und doch stellt sich zu jedem sogleich ein anderes Verhältnis ein. Das eine Bild mit den blauen Schirmen ist matt und ziemlich gleichgültig: die Malerei ist fahrig, ohne Mark, gefällig. Die Berglandschaft wirkt flaumig — es ist, als habe sich der Maler vorgenommen, die Berge nun einmal nicht so zu malen, wie sie sonst gemalt werden: nicht von ihrer zeichnerischen Form, sondern von ihrer farbigen Erscheinung aus; so malt er nicht das Gebirge, sondern eine gedämpfte Fata Morgana. Eindrücklich sind die beiden Bilder mit der waschenden Frau und mit den Knaben im Boot. In diesen beiden Bildern lebt eine echte Freude am Malen. Jede echte Malerei ist immer auch ein Dank des Malers dafür, dass ihm die Gnade widerfahren ist, sich malend äussern zu dürfen. Diesen Dank spüre ich aus dem Bild mit der waschenden Frau heraus. Es ist, als habe sich in ihm der Maler die Schönheit der Welt der sichtbaren Erscheinung entdeckt. Auch dieser Maler erfindet farbig und zeichnerisch. Seine Zeichnung ist nicht Fessel, sondern Befreiung, und seine Farbe blüht.

*

In den letzten Jahren ist der Zürcher Bildhauer Otto Charles Bänninger mit seiner bildhauerischen Leistung bekannt geworden. Er gehört zu den jungen Künstlern, die das Gesicht der künstlerischen Schweiz der Gegenwart mitbestimmen. Der zweiundvierzigjährige Bildhauer war in Paris lange Jahre Schüler von Antoine Bourdelle, der ein gefährlicher Lehrer für einen haltlosen Künstler, ein guter Lehrer für ein Talent mit Charakter war. Ich habe mir sagen lassen, Otto Charles Bänninger

sei einer der Lieblingsschüler Bourdelles gewesen. Gerade bei Bourdelle hat er seine eigene Form gefunden. Der französische Bildhauer hat seine künstlerische Gestaltung nicht vergewaltigt, sondern er hat sie bereichert. Bei Bourdelle mag Bänninger auch seine Fähigkeit entwickelt haben, eine Plastik nicht nur im freien Raum aufzustellen, sondern mit ihr zugleich diesen Raum in einem grossen Ausmass zu beleben. Für diesen besonderen Zug seiner künstlerischen Begabung hat er bereits verschiedene Beweise abgelegt. Er zeigt sich vor allem auch bei der Betrachtung seiner Gruppe „Pferd und Mann“ auf dem Festplatz des linken Ufers. Ich sehe in dieser Aufgabe einen der schönsten künstlerischen Aufträge der ganzen schweizerischen Landesausstellung. Die Gruppe aus Gips stellt ein Pferd dar, das sich leicht aufbäumt, und einen jungen Mann, dessen Haltung andeutet, dass er das Pferd am Zügel festhält; aber diese Zügel sind nicht wiedergegeben, und Pferd und junger Mann sind nur durch den Zusammenhang der Bewegung miteinander verbunden. Die Gruppe rechnet mit dem See und mit dem Festplatz.

Das Pferd ist dem See zugewandt; die Figur des jungen Mannes hingegen ist so aufgestellt, dass sie dem See den Rücken zukehrt und nach dem Platz blickt. Diese Gruppe gibt dem Platz das eigentliche festliche Gepräge: sie bringt ihn gleichsam zum Reden, es ist, als ob sie den ganzen Platz strukturiere, sie macht, dass er in keinem Augenblick leer wirkt. Ich sehe sie jetzt an einem frühherbstlichen Nachmittag schräg über den weiten, mit Platten bedeckten Platz hinweg vor dem schmalen, strähnigen Band des stahlblauen Sees, der mit flimmernden Wellen gebosselt ist, und vor dem blaugrün bewaldeten und mit weissen Villen übersäten Hügelzug am jenseitigen Ufer, der nach oben hin mit Wäldern abschliesst, deren bläuliches Grün schon mit Gelb und Braun meliert ist — und unter einem makellos blauen, frühherbstlichen Himmel. An einem solchen Tag hilft auch die Sonne mit, die Schönheit dieser Plastik zu enthüllen. Sie legt Licht und Schatten über den Körper des Pferdes und den Körper des jungen Mannes: ein flimmerndes Licht und einen wunderbar durchblauten Schatten voll silbrigen Graus, dessen Umriss wie ein unbeschreiblich sensible Zeichnung wirkt. Die schlanken Beine des jungen Mannes sind in

den Schatten getaucht, und ich bleibe lange genug sitzen, um zu erleben, wie das eine Bein aus dem wandernden Schatten herausrückt und wieder ganz von Sonne überschienen ist. Der schmale Oberkörper ist von hellem Licht überstrahlt. Der Schweif des Pferdes wirft einen Schatten über den hinteren linken Oberschenkel des Pferdes, der auch weiterwandert. Pferd und Mann sind voll lebendiger Bewegung und sind in ihr doch auch voll eines beruhigten Gleichgewichtes. Auch in der ausgeführten Gruppe ist noch die Leichtigkeit des ersten Einfalls enthalten, eine prachtvolle schöpferische Aisance mit einem Schuss künstlerischer Spielerei — und das ganze auch wieder nicht vollendet. So ist der Kopf des jungen Mannes, so scheint es mir um eine Spur zu abstrakt gehalten. Man erkennt in ihm nicht die Vision, sondern vor allem das eine: dass hier der Bildhauer ein wenig zu früh mit seiner Gestaltung aufgehört hat.

*

Die Plastik, von der im folgenden die Rede ist, steht im Treppenhaus des Kunsthuses. Sie füllt es mit einem kraftvoll augenblicklichen Leben, wie es nur selten von einer Plastik ausgeht. Hermann Haller scheint mit ihr viel mehr den Entwurf zu einer Plastik als diese Plastik selber zu geben: voll Laune, voll Unbefangenheit, mit einer gewissen Bravour, und gleichsam mit einem Schuss Frechheit. Das Modell ist durch diese Plastik wie durch eine geistreiche Karikatur gekennzeichnet — und zwar ebenso sehr durch die Bewegung des ganzen Körpers, wie durch die Haltung des Kopfes und durch den Ausdruck des Gesichtes. Unter der prachtvoll ausholenden Bewegung rollt sich vor dem Betrachter eine imaginäre Strasse wie ein laufendes Band ab. Das Mädchen ist drollig, eine Mischung von Gassenjunge und Wandervogel. Die Plastik wirkt dabei wie ein geistreicher Witz über die Bildhauerei — irgendwie die Plastik eines Malers und Karikaturisten. Sie lässt sich von allen Seiten abzeichnen und reizt von allen Seiten zu einer karikierenden zeichnerischen Uebersteigerung. Sie ist vollkommen gekonnt, und doch ist alles Handwerkliche dabei in Frage gestellt, mit einer souveränen Nachlässigkeit behandelt. Sie zeugt von einer schönen Lust am Leben, an der Kreatur. Das Mädchen scheint wandernd das lockige Haupt zurückzuwerfen, übermütig

zu pfeifen: verführerisch wie ein Mädchen, das verzaubert durch die Welt geht, drollig wie ein junges Kälbchen und siegreich wie alle strahlende Jugend.

*

Alexandre Blanchet ist in dieser Ausstellung mit zwei Bildnissen vertreten, mit dem Bildnis einer Frau in einem rot und weiss gemusterten Schlafrock und mit dem Bildnis eines dunkelgekleideten, graumelierten Herrn von diskreter Vornehmheit. Die beiden Bildnisse sind nicht nur ausgezeichnete Porträts, sondern zugleich und vor allem gute Malerei. Das ist nun durchaus nicht so selbstverständlich, wie es zu sein scheint — und es kommt zu allen Zeiten nur selten vor. Man sieht sogleich, dass diese beiden Bildnisse ähnlich sein müssen, dass diese beiden Menschen von ihrer einmaligen menschlichen und geistigen Existenz aus erfasst sind; aber die Aehnlichkeit mit dem Modell, die darin zum Ausdruck kommt und die macht, dass der Betrachter vor ihnen dem Rätsel dieser Menschen nachsinnt, tritt gegenüber den zeichnerischen und malerischen Eigenschaften doch immer wieder zurück — oder richtiger: wird durch diese andern Eigenschaften immer wieder in bestimmte Grenzen zurückgeführt. Die beiden Bilder leben sogar in einem grossen Ausmass aus ihrer farbigen Materie heraus. Und gerade das kann man von den wenigsten Bildnissen sagen, die in dieser Ausstellung gezeigt werden. Im übrigen ist das eigentliche künstlerische Problem in diesen beiden Bildnissen nicht im selben Ausmass gelöst. Zum mindesten geht für uns von diesen beiden Bildnissen eine verschiedene Wirkung aus. Das männliche Bildnis lebt in einem schönen Gleichgewicht aus seiner farbigen Materie und aus seinem seelischen, geistigen, menschlichen Gehalt; die farbige Materie führt zum Gehalt wie der Gehalt zur farbigen Materie zurückleitet — die physiognomische Durchbildung ist nicht weiter getrieben als sie mit der reinen farbigen Materie erreicht werden kann. Die Wirkung, die vom weiblichen Bildnis ausgeht, ist anders! Die farbige Materie wirkt noch viel reicher, der geistige, seelische, menschliche Gehalt tritt noch stärker in Erscheinung — aber die beiden Wirkungen tragen und ergänzen sich nicht, sie treten gegeneinander auf. Das Bildnis der Frau ist einerseits herrliche Stillebenmalerei und ist andererseits ein menschliches Bekenntnis. Der

weiss und rot gemusterte Schlafrock der Frau im rotgepolsterten Lehnstuhl (wobei sich das Weiss des Schlafrocks aus dem Weiss der Leinwand und einer weissen Farbe mit einem feinen Einschlag von Rosa zusammensetzt) vor dem dunkelbraun-violetten Vorhang und einem hellblauen Stück Wand hat eine leuchtende dekorative Kraft, eine von aller Gegenständlichkeit ganz unabhängige Festlichkeit, welche die psychische Intensität des schönen Gesichtes überklingt — dieses schönen Gesichtes mit dem melancholischen Ausdruck, der im übrigen auch noch in den Gebärden der Hände aufgenommen ist.

*

Immer mehr entwickelt Maurice Barraud seine eigentliche Begabung: die eines ungewöhnlich sympathischen künstlerischen Charmeurs. Dass es in der Schweiz einen Maler gibt, der auf eine so vollkommene und überzeugende Weise nur leicht sein kann! Auch er ist in dieser Ausstellung mit verschiedenen Bildern vertreten. Der Betrachter sieht, was er wunderbar kann — und sieht auch, was ihm wahrscheinlich immer versagt sein wird. Am reichsten zeigt sich die künstlerische Begabung von Maurice Barraud dort, wo sie geistig am unbeschwertesten ist, wo sie aus dem Augenblick, aus der Laune, aus dem Reiz schafft: in der Szene die Musikanten beim Spiel darstellt. Diese Gruppenszene ist eine prachtvolle Komposition, die mit der Frische und Leichtigkeit eines schönen Aquarells gemalt ist: und vollendet ausgewogen, mit einer letzten Sicherheit in jedem einzelnen Pinselstrich, mit einer grossen Sicherheit überall nur Oberfläche. Es fällt mir schwer, neben dieser Komposition die Landschaft „Cassis“ und das weibliche Porträt, das bezeichnenderweise „La Visite“ heisst, ebenso ernst zu nehmen. Je mehr Barraud seine eigene Form findet, wird ihm das eigentliche Porträt versagt sein. Die Seelenlosigkeit, die in seiner Komposition beglückt, wird vor seinem Mädchenbildnis dem Betrachter auf die Dauer peinlich. Der Maler gibt ihm zu wenig. Vor ihm steht nicht ein junges menschliches Geschöpf, steht auch nicht ein Bild, in dem das farbige Aequivalent dazu gegeben ist, sondern ein Ersatz — weder Aequivalent einer menschlichen Erscheinung, noch selbständige Arabeske.

*

Max Gubler ist mit vier Bildern vertreten. Er stellt immer wieder die selbe Frau dar, die meist die Züge seiner eigenen Frau trägt. Diese Tatsache wird häufig bemerkt — und sie wird ihm oft zum Vorwurf gemacht. Ein Vorwurf dieser Art trifft nie den Maler, aber immer den Betrachter, der ihn leichthin äussert. Er beweist, dass er in der Malerei anderes sucht als sie geben kann. Was viele als Armut bezeichnen mögen, als einen Mangel an Erfindungskraft, als thematische Bequemlichkeit, das wird in Wirklichkeit zu einem Beweis für den inneren Reichtum, für die schöpferische Phantasie dieses Malers. Denn er gibt mit seiner Malerei nicht eine gemalte Reportage, welche Gefahr und Versuchung auch für die bedeutendsten schweizerischen Maler der Gegenwart immer wieder zu bestehen scheint, sondern (und mit jedem Bild in einer neuen Fülle) künstlerische Manifestationen seiner inneren Welt. Diese Frauenfigur gibt ihm nur das Thema, das ewig gültige Thema, das er mit jeder Komposition, mit jedem Bild von neuem und immer anders abwandelt. Sein Reichtum wirkt sich darum auch nicht im Thema, sondern in der zeichnerischen und farbigen Gestaltung aus. Diese Frauenfigur ist ihm in der selben Art Modell, wie Nanna für Feuerbach, wie Frau Cézanne für Cézanne. Seine Malerei ist der Musik verwandt. Aus diesem Grunde stellt sie auch grössere Ansprüche an den Betrachter als eine andere Malerei: sie zwingt zu einer Auseinandersetzung, die man vor anderer Malerei fast immer vermeiden kann. Sie beängstigt und sie beglückt durch ihre selbstverständliche, paradiesische Zwecklosigkeit. Die meisten Betrachter werden aber gerade durch sie verwirrt.

Durch die ganze schweizerische Malerei lässt sich eine Neigung zur dekorativen Haltung verfolgen: auch in der von Max Gubler. Das Dekorative wächst sich nur dann nicht zu einer Gefahr für das Bild aus, wenn es nicht als Gerüst, sondern als Ergebnis auftritt. Das ist der Fall in aller grossen künstlerischen Gestaltung. Die schönsten Beispiele dafür sind in dieser Ausstellung der schweizerischen Kunst der Gegenwart gerade die Bilder Max Gublers. Sie zeigen ein verschiedenes Verhältnis zur dekorativen Form. Die (im übrigen sehr schöne) Skizze mit den Badenden ist Dekoration vor der intensiveren künstlerischen Gestaltung. Der Maler scheint mit ihr zum Teil eine Vision abzufangen, zu einem andern Teil Raumverhältnisse und Farben

zu disponieren. Die sitzende Frauenfigur im hellgelben Gewand hingegen ist vollkommen verwirklicht. Und für dieses Bild gilt, was für alle verwirklichte Malerei Max Gublers Geltung hat. Die dekorative Festigkeit, die den Blick des Betrachters zuerst einfangen und festhalten mag, tritt in seiner Malerei als Äquivalenz zu einer unfasslich schwebenden Fülle der farbigen Valeurs auf. Der breite, selbständige, scheinbar brutale Strich verewaltigt die Farbe nicht: er wirkt als eine zeichnerische Verfestigung. Und sobald man ihn nur näher ins Auge fasst, erkennt man, dass er selber reich gestuft ist, dass er, in zeichnerischer Form, alles enthält, was die Farbe in Valeurs wiedergibt. Es ist, als habe er sich damit selber auffangen und festigen wollen. Seine Malerei wirkt darum so stark, weil sich in ihr ein schöpferischer Mensch mit Zeichnung und Farbe auf einer vorgeschriebenen Fläche verwirklicht. Das Zeichen der echten Grösse auch hier: die Unausschöpfbarkeit. Dem tiefen Gefühl, das aus dem Bild herausdrängt und den Raum sättigt, in dem es steht, hält eine klare Sachlichkeit das Gegengewicht. Die Bilder scheinen nie für die Wand eines Zimmers, sondern für öffentliche Wände gemalt. Aber sie wirken nicht als Dekoration, sondern als geistige Manifeste. Die Malerei Max Gublers steht in einem geistigen Raum. Dieser geistige Raum tritt so sehr in Erscheinung, dass der Betrachter gleichsam in ihn hinein genommen wird. Diese Malerei lebt aus einem grossen Gefühl und aus einem wunderbaren Auge. Das grosse Gefühl führt zur einfachen Form, das wunderbare Auge zur Differenzierung. Die Einfachheit dieser Malerei wirkt darum so lebendig, weil sie mit einer unbeschreiblichen Fülle erreicht worden ist. Eine Urkraft wirkt in ihr nach, die sich, wie in den schönsten Plastiken Maillols, als eine wunderbar beseelte Leere äussert. Man glaubt vor ihr auch in den Prozess der schöpferischen Gestaltung hineinzusehen. Denn herrlich erlebt man durch sie, wie das Äquivalent der Welt der sichtbaren Erscheinung Form annimmt: wird.