**Zeitschrift:** Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift

**Band:** 19 (1915)

Artikel: Zum Schweizerischen Turnus 1915

Autor: M.W.

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-573287

## 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:** 13.12.2025

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



Turnus 1915.

Frit Boscovits, Bollifon. Deforativer Entwurf.

## Zum Schweizerischen Zurnus 1915.

Mit insgefamt zwölf Runftbeilagen und einundzwanzig Reproduktionen im Texte.

Es ist sonst nicht unsere Gepflogenheit. über Ausstellungen zu berichten. Wir las= sen lieber den einzelnen Künstler zu Worte kommen, als daß wir Stimmengewirr und gar Kampfgeschrei des öffentlichen Runst= betriebes in unsere Blätter herüberzerren, und lieber lassen wir den Leser in das Heiligtum der Künstlerwerkstatt blicken. als daß wir ihn den Zufälligkeiten einer publiten Runstparade entlangführen. Aber Gepflogenheiten sind keine Gesetze. Hie und da hat auch die Umschau ihre Berechtigung, und in einem besondern Augenblick mag sie wohl gar zur Einschau werden.

Der Augenblick ist besonders genug. Das gewaltigste Ereignis, das wohl kein Einsichtiger mehr als Zufälligkeit wertet, sondern als Rulmination langer Entwicklungsreihen, hat einen aufgerüttelt und der Gedankenlosigkeit entrissen. Man ist gewillt, in die Tiefen zu blicken, aller Neußerungen Grund zu begreifen und aus den Dingen der ahnungslosen Ber= gangenheit Sinn und Deutung der furcht= baren Gegenwart zu lesen. Auch die Runst wird mancher heute anders betrach= ten. Jest, da man weiß, wie tapfer und heldenmäßig eine Jugend sich stellt, die man noch vor wenig Monaten als ent= nervt und entartet meinte belächeln zu dürfen, wird man Willen und Strebungen solcher Jugend ernster nehmen und viel= leicht verstehen, daß, was man als Mode

ansah, tiefer einzuschätzen ist, als Zeitsausdruck; ja, vielleicht gar, daß auch die Mode ihr Beiwort saunisch mit Unrecht trägt, daß auch sie keine Zufälligkeit ist, sondern letzte Bibration des Zeitgeistes.

In solcher Stimmung wird man auch den heurigen Turnus nicht einfach als Runstiahrmarkt ansehen. sondern ihn all= gemeiner und tiefer fassen und ihn nach den Wegen befragen, die durch das Schaf= fen unserer Künstler zur heutigen Stunde führen und die in die Zukunft weisen. Denn wenn es sich auch um eine Jahres= sicht handelt, schließlich schlägt doch jeder Rünstler in einer bestimmten Zeit Wurzel, deren Geist dem seinen am nächsten steht — vielleicht der Geist der Zeit, in die seine Jugend fiel — und so ist es nicht verwunderlich, daß solch eine Schaustel= lung sich bietet wie ein Ueberblick über die Runstentwicklung auf ein Menschenalter zurück.

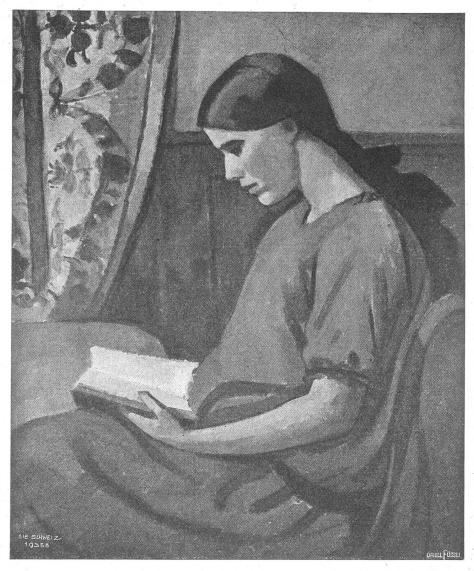
Die Anordnung, die der Turnus in seinem ersten Ausstellungsort Zürich ershielt, kam solcher Betrachtungsweise entgegen. Es ist bewunderungswürdig, wie es die Hängekommission verstand, in den Wirrwarr von beinahe einem halben Tausend Kunstwerken Reihung zu bringen und sie so zu gruppieren, daß in einigen Räumen das Gewirr schon schier zum Orchester gesammelt wurde. Freislich, ohne Opfer ging es auch hier nicht, und dazu wurde besonders ein Saal

ausersehen, dessen beklemmender Anblick einem Herman Grimms Wort von den Waisenhäusern der Kunst schmerzhaft in Erinnerung brachte. Im allgemeinen aber waren die Werke so untergebracht, daß man sie sehen und sichten konnte und die Brutalität, die nun einmal in einer derartigen Häufung von Kunst und mensche lichem Ausdruck liegt, weniger empfand.



Turnus 1915. Cuno Umiet, Dichmand. Madchen.

Man konnte gelassen durch die Räume gehen, betrachtend, nachdenkend, bisweilen sogar genießend, man wurde von teinen unerwarteten Eindrücken überfal= Ien und hatte die Möglichkeit, zu übersehen, was einem nicht paßte, weil es nicht aufdringlich gegeben war. Und man hatte die Freude, nach der Buntheit der kleinern Räume im großen Oberlichtsaal etwas wie Sammlung und Weihe zu verspüren und die Ahnung dessen, was unsere Kunst will und wird. Was sie war und woher sie kommt, konnte man sonst durch die Ausstellung hin zur Genüge erfahren, finden sich doch aus allen Entwicklungsstufen der letten dreißig Jahre Reminiszenzen vor. All jene Schlagworte auf ismus, die einst soviel Staub aufwirbelten und von denen jedes das Evangelium einer neuen Runst zu nennen vermeinte, drängen sich in unser Bewußtsein. Seute freilich haben sie ihre emotive Kraft verloren, sind fühle historische Begriffe geworden — bis hin-unter auf den Futurismus. Denn jeht schon, da die unglücksschweren Tage alle Vergangenheit so rasch alt machen und zugleich das Futurum seiner hoffnungs= reichen Geheimnistraft berauben, wird es fühlbar, wie man einst in dieser über= hetzten sensibeln Runft die frankhaften Regungen einer Zeit erkennen wird, in die ein furchtbares Geschick seine beängsti= genden Schatten vorauswarf. Ja, nicht einmal als verschiedene Richtungen kön= nen uns heute jene Bewegungen impo= nieren, die sich einst so antipodisch dünk= ten, da sie doch einem Zwecke dienten. Denn ob nun das heiße Bemühen der Eroberung der geschauten Welt für die Runst galt oder der Welt des persönlichen Schauens oder ob es in mehr technischer Drientierung um die Ergründung der höch= sten Ausdrucksfähigkeit der Darstellungs= mittel ging, das gesuchte und geahnte Ziel lag am gemeinsamen Ende. Zunächst fam es darauf an, daß dieses Bemühen wirklich ein heißes und ehrliches war. Und das war es, und mehr: ein Kämpfen, Suchen und Streben so voller heißen feierlichen Wollens, daß darüber unserer Runst jedes vergnügliche Wesen, darin sie vorher so harmlos geschwommen, ab= handen kam und jegliche stille Heiterkeit. Freude lag schon in ihr und Lust, sogar



Turnus 1915.

BaullBarth, Bafel. Mädchenbildnis.

ein ganzer Strom von Freude; man braucht nur an die Luftseligkeit und den Sonnentaumel unserer Pleinairisten zu denken und an den Farbenjubel und die Formenverschwendung der Impressionisten und Expressionisten; aber diese Freude hat etwas Unheiteres an sich, etwas von der Hast und Haheiteres an sich, etwas von der Kast und Haheiteres überstünzten Trunkes, etwas vom eifersüchtigen Lusthunger des Eintagsgenießers, ein rastloses Einheimsen und forciertes Ausgeben der Eindrücke — eine Macht, die aufpeitscht, die reizt, die entzücken kann, die aber wie jegliche Auspeitschung mehr anregt als erfüllt. Es war das große Fragen und Drängen. Die Antwort

brachte nicht eine Losung sauf ismus, sondern eine Persönlichkeit.

Die den Oberlichtsaal im Zürcher Runsthaus beherrschende Rückwand trug drei Bilder von Ferdinand Hodler: einen Mädchenkopf, eine Frau auf dem Totenbett, einen Fliederbusch. Der Mädchenkopf (wir geben ihn in einer spätern Nummer wieder) hält sich in der Reihe der durch die Schlichtheit der Mittel und den Ausdruck des formell und menschlich Bedeutsamen so grandiosen Bildnisse, die uns der Künstler in den letzten Jahren geschenkt hat. Eine Totenbettstudie hat er vor nicht langer Zeit ausgestellt; aber man muß weit zurückgehen, bis man in Hodlers



Turnus 1915.

Baul Altherr, Bafel. Jagbigene.

Werk einer Arbeit begegnet, die sich mo= tivisch mit seinem Flieder trifft. Ein blühender Fliederbusch vor hellem Häus= chen, ein eigentlich idnllischer Vorwurf; aber er wurde in des Meisters Darstel= lung so wenig zum Jonll als das junge Weib auf dem Totenbett zur Elegie wurde oder zum Roman. Hodler hat die beiden Motive des ganzen innigsentimentalen Dunstkreises, der ihnen von Dichters Gnaden anhaftet, entkleidet und sie in ihrer eigenen Art und Bedingtheit hingestellt, und zwar hat er dies mit den sparsamsten Mitteln getan und mit einem fleinsten Aufwand an Linien und Farben: eine schmale Bildfläche in Langformat gibt den kargen Raum für die langausge= strecte Tote. Ein paar rasche, nacte Ge= rade notieren das Totenbett und geben die räumliche Orientierung des Gemaches. Die vom liegenden Körper gegebene, vom Bildrahmen begleitete Horizontale bestimmt den linearen Eindruck, kalte, vor= nehmlich weiße und grüne Tone den far= bigen. Das Individuelle der hagern Toten redet kaum. Wie Reichtum und Leben der Linie vor der harten Horizontalen und der Glanz der Farben vor dem kalten Weiß, so verstummt hier alles menschlich Persönliche vor dem einen übermächtigen Eindruck der Starrheit, der Rälte, des Zuendeseins jeglichen Lebens. Ein schlantes Hochformat faßt dagegen den Flieder= busch, der, unten eng umzäunt, vor der gelben Wand steht (s. farbige Runstbei= lage). Auch hier sind es strenge Gerade, die die räumlich-struktive Orientierung geben, und eher karg ist auch der Fliederbusch selbst, der einsam und dunn= ästig dasteht und alle Fülle nur in den Blütendolden der hochstrebenden Krone hat. Rein Sonnenglanz liegt darauf, kein Windhauch ruft Flimmer und Leben aus den Zweigen, kein Schattenfiligran fällt auf die nacte Wand, und der Boden, da= rauf die zwei winzigen Bögelchen stehen, ist nicht warmschollig, sondern dürr wie Sand. Aber unter den Linien herrscht die Vertikale und mit ihr das Ethos dieser Linie, der lebendige Ausschwung, das strebende Empor. Und die leichten Früh= lingstöne gelb, lila, weiß und junggrün bestimmen den Farbenklang ohne Wärme und ohne Glanz, aber mit der eindringlichsten Helligkeit.

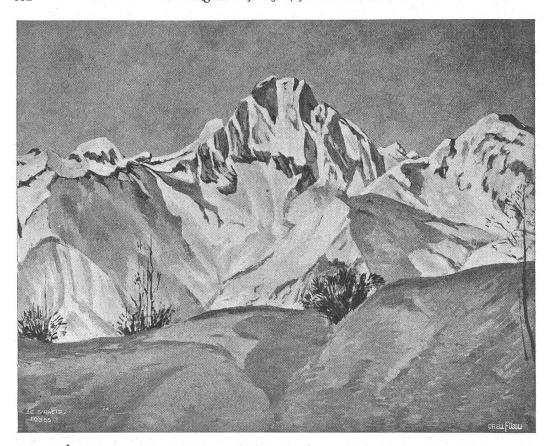
Nicht das treue Abbild der geschauten Welt und auch nicht die lebendige, persön= liche Impression bloß geben uns die beiden Werke, sondern in knapper und eindeutiger Form das Wesen, den tiefern Sinn des Objektes. Das ist nicht ein totes Weib, das ist "die Tote", das unerbittliche Aufhören allen Lebens, die endgültige Er= starrung, das ist der Tod selbst, sachlich und flar erschaut, ohne Mitleid und Furcht, aus Augen, die gewohnt sind, im Einzel= fall das Allgemeine zu sehen und im Vergänglichen das, was bleibt. Und das ist kein Fliederbusch mit dem Komplement des Nachtigallgesangs, sondern das Bild des steigenden Lebens, der lichtanstrebenden Rraft und zugleich das Bild der sprießen= den Jahreszeit mit der größten Fülle des Lichtes. Etwas, das scheinbar jenseits der Grenzen darstellender Runst liegt, hat uns Hodler in der Toten und in gewissem Sinne auch im Flieder gegeben: die Idee

eines Dinges, und hat es gegeben in sparsamster und ehrlichster Anwendung der Mittel seiner Runst, in klaren Linien, ungeöffneten Flächen und ungebrochenen Farben, hat es erreicht einzig durch das konsequenteste Festhalten an dem, was das geniale Auge als das Wesentliche erkannte.

Aus den beiden Bildern, die weder für die Begriffe monumental und deko= rativ, noch für Parallelismus und Eurhythmie besonders fruchtbare Beispiele bieten, läßt sich der eigentliche Sinn und Wille von Hodlers Runft erkennen, der durch all jene Schlagwörter nicht genannt wird: die Darstellung des künstlerischen Erlebnisses in der eindrucksvollsten, der eindeutigen Form. Und zwar ist für Hod= ler dieses fünstlerische Erlebnis die Er= kenntnis vom Wesen des Objektes, das ihm zum Symbol der Allgemeinheit wird, zur Idee in Platonschem Sinne. Die Anwendung herber Konturen und heller trockener Farben sind seine technischen, die strenge Organisierung der Bildfläche und



Curnus 1915. Eugen Ummann, Floreng. Ruhe am Stranb.



Turnus 1915.

Siobanni Giacometti, Stampa. Schneeberge.

rhythmisierende Wiederholung der For= men (Parallelismus) seine kompositionel= Ien Mittel zur Erlangung jenes höchsten Ausdruckes. Diese Prinzipien sind wichtig für die Erscheinungsform von Hodlers Werk, denn sie bedingen dessen grandiose Herbheit und Feierlichkeit und wohl auch etwas von dem, was wir als das spezifisch Schweizerische darin auffassen; aber für dessen eigentliche Bedeutung und seine Rolle in der Entwicklungsgeschichte unserer modernen Kunst sind sie nur von sekun= därem Wert, kaum wichtiger als der Di= visionismus für das eigentliche Wesen von Segantinis Runst.

(Nebenbei bemerkt: Die richtige Einschätzung des Technischen lehrt uns eine Erscheinung wie die Malerei des Tessiners Edvardo Berta, der in Segantinis divisionistischer Weise eine so ganz andere Sprache redet als der Meister und der dieselbe Technik, die Segantini erfand, um die prickelnde Klarheit der dünnsten Luft wiederzugeben, anwendet, um die Wollust der berauschenden Farben und

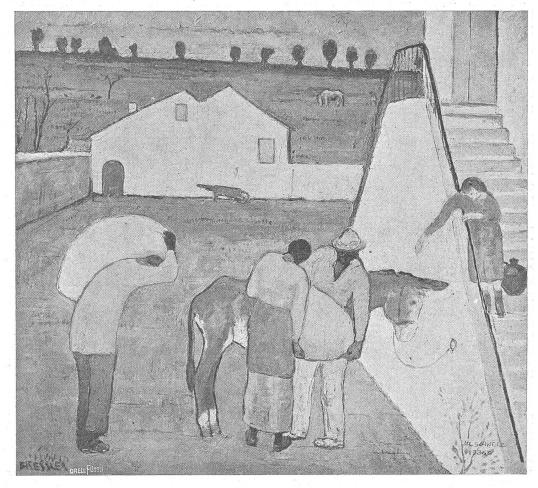
Düfte des Südens "Colori e profumi inebrianti" auszudrücken).

Mit dem Hinweis auf das Wesentliche in Erscheinung und Darstellung und auf die Bedeutung der einheitlichen, innerlich bedingten, der endgültigen Form hat Hodler der suchenden und kämpfenden Runst ihren unbewußten Willen ent= schleiert und das Ziel gezeigt. Damit hat er nichts absolut Neues getan; denn die ausdrucksvollste Form war von jeher Ziel aller großen Runst; aber er hat es zu einer Zeit getan, da uns solche Erkenntnis ab= handen gekommen war — ein Marées oder Cézanne wurde bei uns spät bekannt und erkannt, und sie stehen dem Schweizer= empfinden ferner - und wo man meinte, durch die Befriedigung der Bedürfnisse eines überregten, nach intensiven Reizen verlangenden Nervensnstems zu einer neuen Runst zu gelangen, und er hat ge= zeigt, wie man auf unerhörten Wegen zu den alten ewigen Zielen gelangen kann, und dadurch die Befreiung von der formellen Ronvention gegeben.

Daß man die Lösung — und Erlösung — die Hodlers Runft brachte, zunächst nicht begriff, ist natürlich und daß sich auch die Künstler vorerst nur an deren Aeußerlichkeiten hielten und somit alte Ronventionen durch neue ersetten; denn es ist leichter, einem Rezept zu folgen als zur Erkenntnis durchzudringen. Deshalb gab es bei uns eine Zeit, wo unsere Ausstellungen von Nachtretern Hodlers über= schwemmt waren. Der heurige Turnus hinterläßt einen andern Eindruck. Man fühlt, wie unsere Schweizer mehr und mehr von der Nachahmung Hodlerscher Art ablassen, um den Sinn seiner Runst zu erfassen.

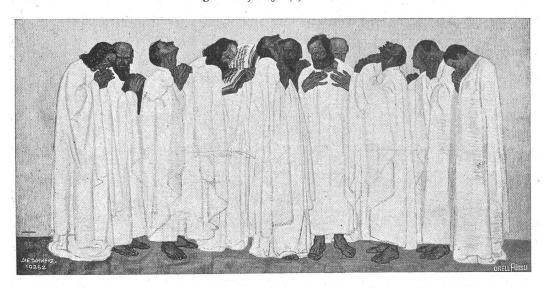
Hodlers Werk ist eine Erfüllung. Erfüllung ist das Endgültige, ist Ruhe, Beschwichtigung, allem Fragenden und Suscherischen ein Ende. Es ist auffallend, wie viel gesammelte, beruhigte Kunst der heurige Turnus weist. Die Zusammenstellung im Oberlichtsaal des Jürcher

Runsthauses ließ dies einem recht zum Be= wußtsein kommen, konnten doch die dort ausgestellten Werke fast sämtlich Hodlers Nachbarschaft ertragen, und doch war ihre Herkunft vielgestaltig genug, da die West= schweiz, Solothurn, Aarau, Bern, Zürich und Basel vertreten waren; besonders imposant Basel, das die eine Längswand fast ganz behauptete. Reine andere Rünst= lergruppe, die so einheitlich dastünde und bei der der Wille zur konzentrierten und eindeutigen Form eindrücklicher wäre. Daher kommt es, daß diese Basler, ob= schon sie als Farbenstilisten zumeist an Cézanne erinnern, doch ebensosehr auf Hodlers Wege weisen. Nur Rudolf Löws "Seelandschaft" fällt aus dieser Gesamt= heit, da sie bei großem Schönheitsverlan= gen soviel Zerrissenheit zeigt, daß sie schier schmerzhaft wirkt. Aber man lasse die großartige Stille und innere Sammlung von Eugen Ammanns "Ruhe am Strand" (S. 301) auf sich wirken oder



Turnus 1915.

Emile Bregler, Genf. Les meuniers.



Turnus 1915.

Ebuard Renggli, Luzern. Apoftel (Tempera).

sehe, wie Baul Altherr in seiner "Jagd= szene" (S. 300) die Lebendigkeit des Vor= ganges in die strenge beruhigte Form zu zwingen weiß. Während aber seine Bereinfachung mehr impressionistischer als typisierender Art ist, haben wir in den Bildern von Paul Barth einen gerade= zu imposanten Zug zur Einfachheit der Größe und des Essenziellen. Sein "Mäd= chenbildnis" (S. 299) sagt etwas davon; noch bedeutender und aufschlußreicher wäre ein Landschaftsbild, eine Allee mit ein paar rothosigen französischen Soldaten, das aber weniger Eignung zur Re= produktion besaß. Auch unser Mädchenbildnis ist in Schwarzweiß nur halb wiedergegeben; denn die Farbe ist bei diesem Künstler so wesentlich wie die Linie, und sie ist reich und so kräftig, daß sie das Gegenüber der Amietschen Bilder nicht zu scheuen hatte. Dem war nicht immer so. Zu einer Zeit, da die Basler noch schwerere, fast trübe Farben bevor= zugten und Amiet sich noch ganz den hell= sten, härtesten Tönen des Tempera ver= schrieben hatte, dem freidigen Weiß und schneidenden Gelb vornehmlich, hätte eine derartige Gegenüberstellung zur Kontrast= wirkung geführt. Aber aus Schwere und blendender Helliakeit haben sie sich in der Glut gefunden, wenn auch Cuno Amiet heute noch an Intensität und Farben= reichtum alle übertrifft. Besonders die eine der beiden ausgestellten Winter= landschaften in Del ist fast von der juwelen=

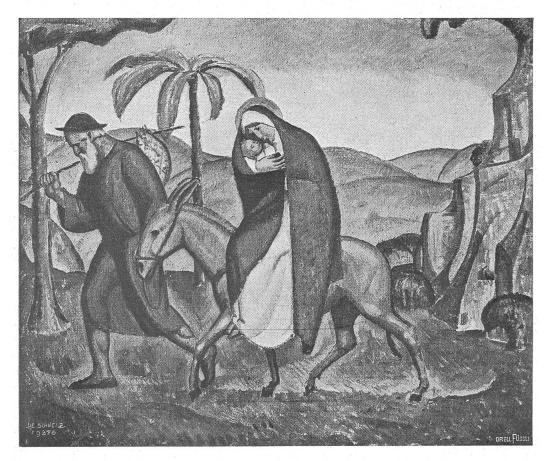
haften Glut alter Glasscheiben, und auch das "Mädchen" (S. 298), das in seinem linearen Aufbau und also in der Schwarz= weiß=Reproduktion so ungemein streng und geschlossen erscheint, ist von einer be= stürmenden Farbigkeit. Ueberhaupt ist es das Seltsame an diesem eminent beweg= lichen und unruhigen Geist, daß er mit dem Willen zur konzentrierten Form die= sen — fast möchte man sagen zentrifugalen - Farbenreichtum zu verbinden weiß. Man vergleiche ein Bild von Barth oder Hodler mit einem Amiet, um zu begreifen, was wir damit sagen wollen: während dort die Farbenkomposition so ist, daß sie das Auge nach dem Innern des Bildes und zur Beruhigung führt (im Flieder= bild 3. B. ist es die Lila=Krone, die die Aufmerksamkeit immer wieder sammelt). läßt Amiets reichgewirkter Farbenteppich unsere Blicke niemals zur Ruhe kommen und zieht sie durch seltsam aufdringliche Farbenkontraste immer wieder durch die Bildfläche hin und nach der Peripherie. Auch Abraham Hermanjat verbindet die strenge konzentrierte Linie mit dem zerstreuenden Farbenreichtum, aber seine Farbe ist doch einheitlicher und hat mehr die Intensität der Ruhe, wie etwa in seinem Bauern ("Paysan"), wo die streng pyramidal gefügte Gestalt des gebückten Mannes ganz eingetaucht erscheint in den Goldstrom des sonnenflimmernden Serbst= feldes. Aber beiden ist gemeinsam, daß ihre Farbe — im Gegensak zu Barth —

sich weniger um den gegenständlichen Kontur bekümmert als um die Bildfläche als Ganzes.

Von der Farbe in erster Linie lebt auch Giovanni Giacometti; aber auch ihm ist das Schweizererbteil der Vorliebe für die klare Struktur nicht entgangen, wie seine kraftvoll gebauten "Schneeberge" (S. 302) zeigen. Und bei diesem Erbteil denkt man wieder an Hodler und seine strenge Tektonik. Man braucht nur an die Uebereinstimmung von Farben= und Li= nienrhythmus bei einem van Gogh oder den spätern französischen Impressionisten zu denken, um zu fühlen, was diese Schweizer Impressionisten von jenen trennt. Dort geht Farben- und Linienbewegung in eins, bei diesen aber steht die strenge Linie wie ein Gerüst im Flimmer der Farben.

Von allem Anfang an merkwürdig ruhig und zielsicher erschien Edouard Vallet. Seine ausgestellten Vilder weisen wieder die beglückende Kraft solch gesammelter Kunst (vgl. die Kunstbeilage).

Auf großartige Ruhe ist auch Emile Breglers Bild "Die Müller" (S. 303) gearbeitet. Vielleicht sind die Mittel zur Beruhigung — die fast aufdringliche Aus= nütung der drei stabilen Dreieckflächen noch etwas gewaltsam; aber der Eindruck des von fremdartigem Schmelz und Fein= heit der Farbe ausgezeichneten Bildes ist nachhaltig und neu. Und wo anders läge das Ziel der antikisierenden Runst von Paul Ih. Robert als in der ausdrucks= vollen, einheitlichen, in Ruhe beschlos= senen Form (vgl. Abb. unten)? Deshalb die mehr äußerlich zwingende als inner= lich notwendige Romposition in Rreis= segmenten, deshalb auch das Zurückgreifen in eine Runft aus Zeiten inniger und schlichter Größe. Daß er auch gegen= ständlich und koloristisch in jene Zeit zurückgeht — etwa in der abbreviatorischen Wiedergabe der Berge als Schollen oder in der Anwendung zäher und lauter Far= ben, eines naiven, undurchsichtigen Blau etwa, wie sie frühe Künstler aus der Mi= niatur ins Tafelbild hinübernahmen —



Curnus 1915.

Paul Th. Robert, Saint-Blaise. La fuite en Egypte.



Turnus 1915.

und so unverhohlen die Quelle seiner Runstweise nennt, ist ehrlich, wenn es auch nicht für Originalität spricht. Unsere "Flucht nach Aegypten" zeigt zudem eine besondere und besonders liebenswerte Eigenschaft des Künstlers, die Innigkeit, das fünstlerische Erfassen des menschlich Rührenden. Möglich, daß Robert auch diesen Zug von seinem großen Vorbild Fra Angelico übernahm, wahrscheinlicher, daß es eben diese Verwandtschaft der Empfindung war — denn Robert ist ja der Sohn eines Künstlers, bei dem das religiöse Gefühl so stark ist, daß es ge= legentlich seiner bedeutenden Kunst zu Klippe und Abgrund ward – die ihn zu dem innigsten Maler aller Zeiten hinzog. Auf jeden Fall frappiert dieser Zug im Rahmen unserer Schweizerkunst; denn wir finden ihn wunderselten trot unserm großen innigen Sinnierer Albert Welti. Vielleicht ist die Schweizerart, die so un=

Augusto Sartori, Giubiasco. Appassionata.

gern Empfindungen offenbart, schuld da= ran, vielleicht die etwas schwächliche Angst, auf diesem Wege zur Schwächlich= keit zu gelangen, da es in der Tat mehr Stärke braucht, um das Weiche und Süße darzustellen, ohne süßlich zu werden, als einfach zu sein, ohne leer zu wirken. Vielleicht auch ist Hodlers Einfluß dafür verantwortlich zu machen, dessen klarer, herber Kunst scheinbar alle Innigkeit fremd ist; denn dort, wo auch er mensch= lich rührende Töne anschlägt, wie etwa im "Auserwählten", läßt sie die Feierlich= feit des Vorganges schwer als solche er= kennen. Es ist auch möglich, daß die ab= sorbierende Präokkupation der rein künst= Ierischen, besonders der koloristischen Probleme, die ja unsere Künstler seit Jahr= zehnten kaum zu Atem kommen lassen, derlei Vertiefung ins menschlich Empfin= dungsmäßige verhinderte; dafür spräche die Tatsache, daß wir die seelische Seite

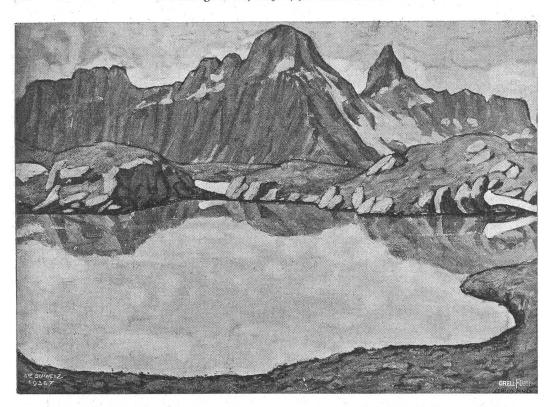
der Runst weit eher bei unsern Vildhauern und Graphitern vertreten sinden und ebenfalls das Joeelle; denn wie start auch Hodlers Werk technisch und formal künsterisch wirkte, in der letzen Konsequenz seiner Runst, der Steigerung der ausdrucksvollen Form zum geistigen Symbol, im Durchdringen vom Wesen des Obsektes zur Jdee dieses Wesens, von der Form zum Gedanken und philosophischen Begriff ist ihm bis jetzt keiner unserer Maler nachgegangen. An Versuchen fehlte es nicht; einen solchen stellt z. B. das umfangreichste Bild des Turnus dar, Eduard Rengglis "Apostel" (S. 304); aber

es ist in dieser Beziehung ein Versuch geblieben trot seinen fünstlerischen Vorzügen, und vielleicht sind es gerade gewisse von Hodler übernommene Aeußerlichkeiten, die den Künstler verhinderten, zum Geiste Hodlers durchzudringen. Durch die Summierung der Figuren, die zwar nach Hodlerschem Schema gereiht sind, in den sehr differenzierten Gesichtern aber keinen Parallelismus der Empfindung darstellen, wird der Eindruck, den Rengglimit einer seiner Apostelgestalten erreicht, nicht verstärft, sondern geschwächt. Ueberbies bekommt die Herübernahme der weißen Mäntel der bildhaften Wirtung



Turnus 1915.

Theo Gling, St. Gallen. Madchenbildnis.



**Eurnus** 1915.

Arnold Loup, Zürich. Alpfee.

nicht, da sie zu den ganz anders aufgefaß= ten, ins Detail gearbeiteten Köpfen, Händen und Füßen der Apostel in Gegensat treten und somit trennen anstatt zu verbinden. Die Radierungen, in denen Rengali einige seiner Apostel einzeln fest= gehalten und die in ihrem schlichten Duktus großartig wirken wie Altmeister=Zeich= nungen, zeigen, was der Künstler ver= mocht hätte, wenn es ihm gelungen wäre, jene Klippe zu umgehen. Daß es freilich noch eine weit äußerlichere Art der Hodlernachahmung gibt, zeigt Rarl Schobingers Schweizer Krieger, der sich ausnimmt wie ein geglätteter Tell, oder das Mädchenbildnis von Theo Glinz (S. 307), darin der Maler einen Zug aus Hodlers Gebärdensprache verwendet in einer gefällig dekorativen Art, die ihren Reiz hat, die aber bald die von gestern sein wird.

Dagegen haben wir Werke der Bildhauerei, die den Weg durch die eindrucksvolle Form zum großen Ausdruck der Jdee gefunden haben. So Rodos Jeremias mit Mitteln, die Hodlers Weise fern liegen, und Viberts Eidgenossen mit solchen, die ihr verwandt sind. Aber auch bei unsern jungen im Turnus vertretenen Stulptoren macht sich ein starker Wille zur Heraushebung des Seelischen und des Gedankens geltend. Rarl Sännn ge= hört zu ihnen, der leidenschaftliche und geistreiche Berner, der Basler Jakob Probst, der in "Der Stummen Rlage" starke Aspiration nach dem seelisch Groken verrät, und in gewissem Sinne auch der Zürcher Ernst Rifling, der in Formen, die scheinbar ganz nur nach dekorativ plastischen Gesichtspunkten gearbeitet sind – wie eine schöne, schlankgebaute Vase etwa wirken seine in einfachen Flächen gebauten Frauenköpfe (vgl. Abb. S. 316) — ein intensives seelisches Leben aus= zudrücken weiß und dadurch direkt an einen Desiderio oder Mino da Fiesole er= innert oder an die wundervolle Ste. For= tunate französischer Gotik, Werke, die eine ganz dekorativ gefaßte, in sich geschlossene plastische Form mit der zartesten Sensibilität erfüllten. — Um die seelisch=ideelle Bedeutung ist es vor allem auch dem Berner Hermann Hubacher zu tun. Seine "Aphrodite" ist nicht einfach die

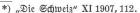
Statuette eines schönen Weibes — dies vielleicht am allerletten — die leidenschaft= lich aufstrebende Gestalt mit dem Rückfall der Arme hat etwas im Ethos der Linie, was das seelische Moment der Schaumgeburt, Sehnsucht nach dem Licht und Heimweh nach der Flut, merkwürdig eindrücklich macht. Und von solchen Gesichtspunkten aus muß auch sein Beethoven (S. 315) gewertet werden. Seit Jahren hat sich Hubacher mit dem Problem der formellen Darstellung des Genies im Begriff Beethoven beschäftigt. Die vorliegende überlebensgroße Statue ist die sechste Fassung, eine erste ver= öffentlichten wir seinerzeit hier\*); man mag sie mit dem neuen Werk vergleichen, um zu sehen, wie stark der Künstler ins Wesentliche vorgedrungen ist. Ropf mit den einwärts blickenden Augen, der eruptiven Schöpferstirn und dem in schmerzvoller Verschlossenheit zugeknif= fenen Mund, dieses ganze pathetisch zu=

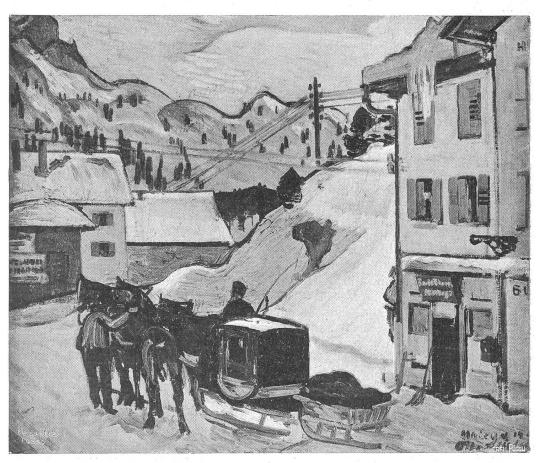
t= ein Porträt und ist auch mehr. Etwas von f= der Arast und Qual des Schöpfertums wird uns bewußt und von der Gottesnähe des Inspirierten.

Habacher ist auch Nadierer — hofsent= t, lich gibt sich einmal Gelegenheit, ihn in dieser Aunstübung unsern Lesern vorzusch stellen — aber als solcher weniger ideell= philosophischer Gestalter denn Erzähler

lich gibt sich einmal Gelegenheit, ihn in dieser Kunstübung unsern Lesern vorzu= stellen — aber als solcher weniger ideell= philosophischer Gestalter denn Erzähler und Poet. Ueberhaupt ist ja die Radier= nadel immer mehr die Zuflucht geworden für jene Begabungen, denen das moderne Bild mit seinen dekorativen Forderungen nicht die nötige Betätigungsfreiheit gön= nen wollte, für die Erzähler, Satirifer, Dichter: ihr großes Vorbild hatten sie in Albert Welti. Es ist erstaunlich, wieviel Fabulier= und Erfinderfreude sich im graphischen Werk unserer Schweizer aus= spricht — man braucht nur an Namen wie Riedel, Gilsi, Eggimann, Hanna Eg= ger, E. G. Rüegg und Hans Trudel zu er= innern — und zwar hauptsächlich in der

rückgeworfene Haupt will mehr sein als





Turnus 1915.

Otto Whler, Narau. Poft in Maloia.



Turnus 1915.

Radierung, während Holz- und Linoleumschnitt naturgemäß wieder mehr der deko= rativen Runst dienen (man betrachte im Turnus die famosen, technisch prachtvoll gelösten Linoleumschnitte von Amanda Tröndle=Engel). Dagegen sind es nur verhältnismäßig wenige unter den jun= gern modernen Malern, die sich mit ihrem Erzählerbedürfnis ins Bild wagen. Neben den Darstellern des Wallijer= voltes\*) mit ihren deforativen Absichten und dem volkskundlichen Einschlag und neben den Tessinern, bei denen freilich oft Erzählung und Gedanke mehr im Titel liegt als im Bild (vgl. die "Appassionata" von Augusto Sartori S. 306), sind wohl die wichtigsten Beispiele Max Buri - in der gegenwärtigen Ausstellung schmerzlich vermißt — der es vermochte, das Genre aus Hodlerscher Anschauung neu zu beleben, Ernst Würtenberger, der seine oft anekdotenhaften Vorwürfe lange in Hodlers Malweise vortrug, von der er sich aber in jüngster Zeit mehr entfernt, wie unser (besonders durch das Hodlers Runft ganz fremde Beleuchtungs=

Wilhelm Lubwig Lehmann, München. Märzsonne.

problem interessantes) "Doppelbildnis" \*) erweist, und Karl Itschner. Des letz= tern Bilder aber, die weniger Erzäh= lungen sind als Schilderung von Vor= gängen, die er in ihren fünstlerisch und menschlich fruchtbarsten Momenten zu fassen weiß, wurzeln eher in jenem Boden, aus dem die Kunst Albert Weltis Seine "Fensterecke"\*) zeigt erwuchs. uns den feinfühligen Interieurmaler, der es so meisterlich versteht, den Zauber der Beleuchtung — hier in der lichtdurch= fluteten Ede zwischen zwei zärtlich ver= schleierten mit frühlingsgelben Blumen bestellten Fenstern — auszudeuten, ganz im Gegensatzu dem geistreichen Waadt= länder Alons Hugonnet, dessen durch= aus dekorativ geschauten Innenraum= bilder (vgl. Abb. S. 313) selbst ganz zur entzückenden Tapete werden.

Die Lyriker unter unsern Malern aber haben sich zumeist in die Landschaft gestlüchtet. Neben den tektonischen Landschaftern — der hier (S. 308) wiedersgegebene "Alpsee" des Zürchers Arnold Loup gehört dazu — und den malerisch dekorativen, die im Turnus in ganzen Reihen auftreten — Otto Wylers

<sup>\*)</sup> Das lebenbige Bilb "Frauen während ber Messe" von Edmond Bille bringen wir in einer spätern Nummer als Kunstbeilage.

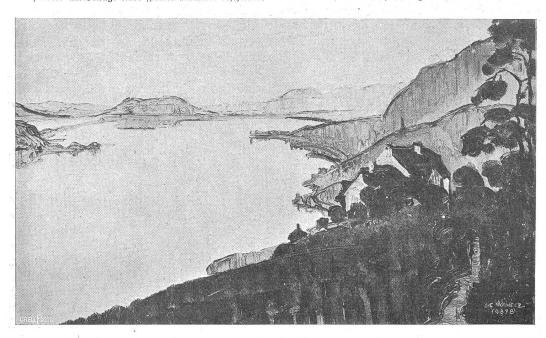
<sup>\*)</sup> Folgt als Kunftbeilage in einer nächsten Nummer.

"Post in Maloia" (S. 309) mag man einigermaßen hieher rechnen — haben wir unter ältern und jungen Malern eine stattliche Zahl von Poeten der Landschaft. Die hier wiedergegebenen Bilder, Wilhelm Ludwig Lehmanns "März= sonne" (S. 310) mit dem ergreifenden Funkenzauber des rosigen Lichtes auf hartem Schnee, der still und großartig sil= houettierte Föhrenwald von Carl Theo= dor Mener=Basel (Kunstbeilage), Carl Liners verträumter "Burgweiher"\*) er= zählen davon, auch der lichtverklärte, abendlich übergoldete Bielersee (S. 311) des interessanten Sonnenmalers Ernst Geigerund Plinio Colombis sommer= liches Aaretal\*), das die virtuose Weise des Malers, die ihn in jüngster Zeit oft zu etwas billigen, hart-effektvollen Kontrastwirkungen verleitet, kaum empfinden läßt. Auch die stimmungsreiche, fast alt= meisterliche Schafherde von Neumann= St. George \*) gehört hierher und die Tierbilder des Luzerners Franz Elmi= ger. Tropdem er seine Rühe (S. 312) großzügig und mit weiser Ausnühung des flächeschmückenden Momentes malt, spricht doch aus der Darstellung eine lebendige Anteilnahme am Wesen des Tieres, die etwa an das Verhältnis erinnert, das Huggenbergers Bauern zu ihren treuen Ernährern, Arbeitshelfern und Hausgenof=

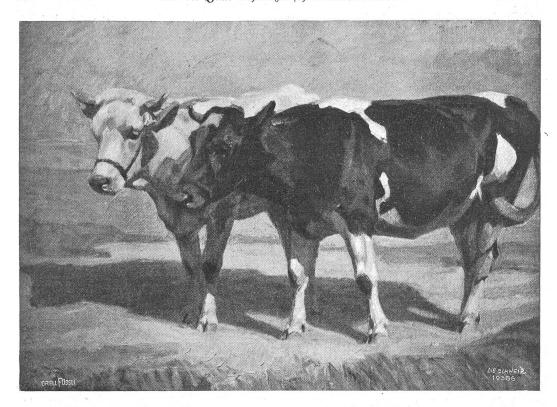
\*) Wird als Beilage einer fpatern Nummer erscheinen.

sen haben. Uebrigens: es ware interes= sant, einmal die Rolle des Tieres, des Haustieres zumal, im Werk unserer Schweizer Dichter und Künstler zu be= trachten. Man würde auf manchen sel= tenen und innigen Zug kommen, den der Schweizer im Verkehr mit Menschen so gern verbirgt. Was Widmann und Se= gantini tief empfanden, die Brüderlichkeit zur Kreatur, bewegt auch so manchen der Jungen. Unter den Malern dürfte man den Zürcher Johannes Weber nicht vergessen. Er hat Gäule im Joche der Arbeit gemalt mit einem solchen Anteil und solchem Ausdruck, daß einem bei ihrem Anblick das schmerzlichste Kapitel der sozialen Frage fühlbar wird.

Einen köstlichsten Besitz unserer Schwei= zer Runst verschweigt freilich der heurige Turnus, wie so mancher vor ihm: Al= bert Welti. Was der große Träumer in seiner abseitigen Welt schuf an ewigen Werken einer seltsamen, von schweize= rischem Wesen durchdrungenen Romantik, blieb auch abseits der Strömungen in unserm Kunstleben. In der Radierung und zwar zumeist im Technischen — hat wohl mancher von ihm gelernt; aber der Einfluß des Malers Welti auf die jungen Schweizer liegt nicht am Tage. Und doch kann uns sein Geist unter den Schaffenden nicht verloren gehen, und wenn die Nachahmung unterbleibt, um=



Ernft Geiger, Twann. Abend am Bielerfee.



Turnus 1915.

Frang Elmiger, Ermenfee. Mittagsichwüle.

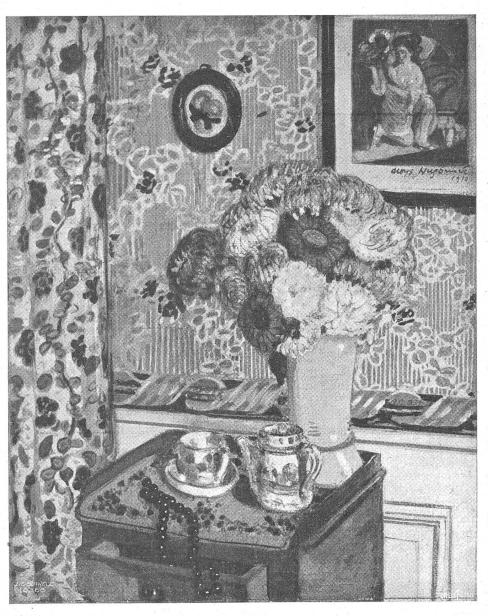
so wertvoller kann die Nachfolge sein. Wo sie zu finden, ist heute schwer zu sagen, wenn man nicht von dem jungen Bertel Welti sprechen will, der in der Tat mehr als bloß der leibliche Sohn und bloß der Schüler seines Vaters zu sein scheint. Aber ob man die beiden jungen Zürcher Maler, die so besonders, vielversprechend und unter sich kongenial hervortreten, nicht später als seines Geistes Verwandte er= tennen wird? Der eine ist Ernst Ge= org Rüegg, der seit einigen Jahren mit seinen merkwürdigen Werken einer reizvollen, oft schier grotesten, aber immer völlig unüberkommenen Roman= tik die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sicht, der andere, ein noch jun= gerer, Adolf Holzmann. Er ist wohl zum ersten Mal am Turnus beteiligt, mit einem Bilde (s. Runstbeilage), das weder durch Gegenstand noch Darstellung, weder durch Farbe noch Format Auf= sehen erregen will; denn es stellt auf flei= ner Bildfläche Lumpensammler dar, die Säcke leeren, irgendwo in einem schumme= rigen Raum, wo noch andere Säcke stehen. Ein dämmerweiches Braun umhüllt das

Ganze, und nur das Helle der Lumpen und des Inkarnates schimmert daraus und der rote Fleck eines Hutes. Die ungemein wohltuende fünstlerische Wirkung des Bil= des erklären die ruhevoll einfache, fein durchempfundene Romposition und Farbe; weshalb es aber seelisch so eigentümlich fesselt und in der Vorstellung nachwirkt, als ob man irgend ein fremdes, schwer= mütiges Lied vernommen hätte oder ir= gend eine innige Geschichte — aus der Welt des "braven Kasperl und schönen An= nerl" vielleicht — läßt sich aus der schlicht impressionistischen Darstellung eines ge= wöhnlichen, an sich weder poetischen noch romantischen Vorganges nicht erklären. Etwas Unausmeßbares wirtt da mit aus der Seele des Malers, was wir eines Tages vielleicht besser werden erklären kön= nen, wenn mehr Werke Aufschluß ge= ben über die Art ihres Schöpfers.

Buntheit ist an sich noch nicht Reichtum; aber es will doch etwas heißen, wenn ein kleines Land solch mannigfaltige Erscheinungen auf dem Gebiet der Runst zu zeitigen vermag, wie der Turnus (den wir in diesen Zeilen nur zum kleinen Teil berücksichtigen konnten) sie wieder zeigt, und mehr noch, wenn dieses Land — wie es bei der Generation, die gegenwärtig in der Blüte steht, der Fall ist — eine ganze Reihe von Künstlern hervorbringt, denen die Kunst das heiligste Anliegen ist und jeglichen Kampfes wert. Und wenn der Kampf und Sturm und Drang und all das Tasten auch nicht immer angenehm mitzuerleben war, heute, da wir erkennen, daß die Richtungen, die man so oft als "gesucht" verurteilte, richtige Sucherpfade waren und daß sie zu Zielen führten, be-

greisen wir ihre Notwendigkeit. Und wenn es in der echten Kunst auch nie ohne Rampf abgehen wird, da sich die Persönslichkeit nicht mühelos durchsehen kann, die Bedingungen sind nun doch geschaffen für eine ruhige Entwicklung, der Boden ist bereitet — mehr als ein Großer hat ihn gepflügt und gepflegt — darin das Große wurzeln kann. Vielleicht das ganz Große, die Größe mit dem Läscheln eines Gottes, die erhabene Heisterkeit.

M. W.



Turnus 1915.

Alohs Sugonnet, Morges. Le matin (Tempera).