Zeitschrift: Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift
Band: 23 (1919)

Artikel: Zur XIV. Schweizerischen Kunstausstellung in Basel
Autor: W.R.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-574253

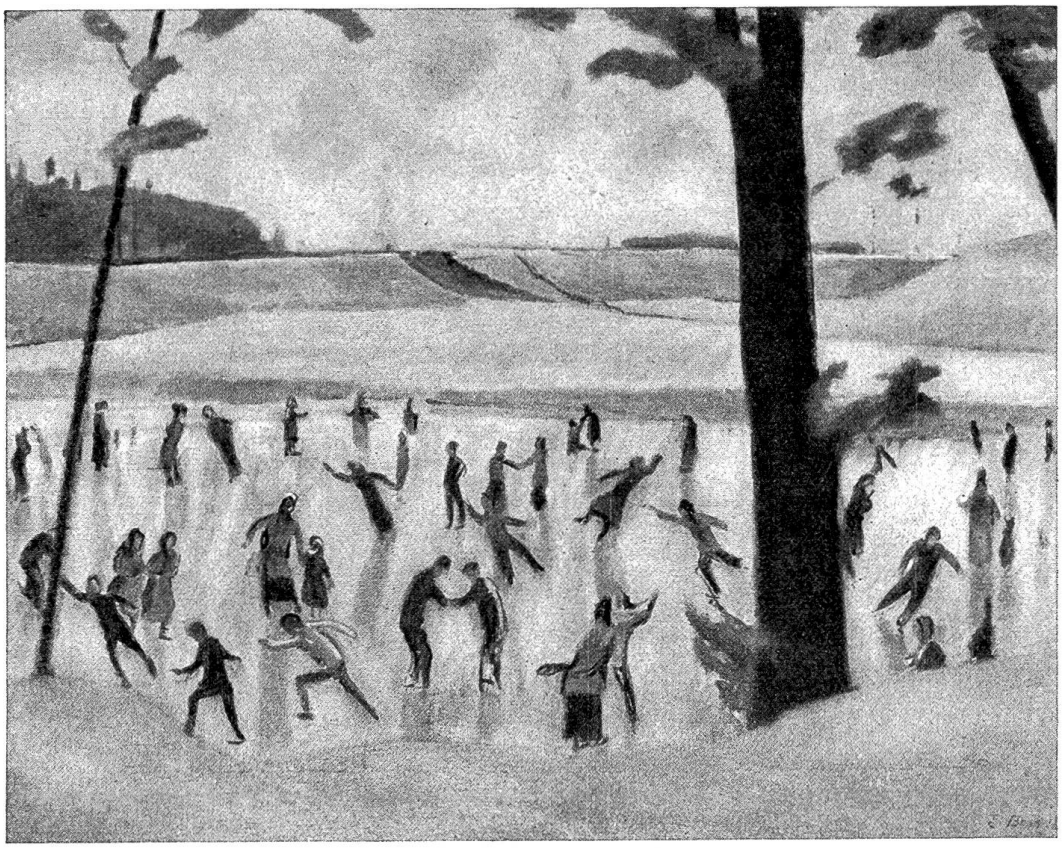
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. 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: 25.01.2026

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



Salon 1919. Eduard Boß, Bern. Eisbahn.

Zur XIV. Schweizerischen Kunstausstellung in Basel.

Mit insgesamt acht Kunstbeilagen und fünfzehn Reproduktionen im Text.

Man weiß es ja: die diesjährige Nationale Kunstausstellung ist in den Gebäulichkeiten der Basler Mustermesse am Riehenring untergebracht worden. An sich ein guter, schöner Ort. Aber doch etwas gefährlich. Und boshafte Geister fänden wohl alle möglichen Handhaben zu spöttischem Rütteln. So ist zum Beispiel der Wind ein Schalk, der keine heiligen Menschen- und Kunstgefühle achtet. Wenn ein Besucher, erwartungsvoll gestimmt, durch den endlos langen Schlauchgang schreitet, um an dessen Ende in die eigentlichen Kunsträume zu gelangen, so eulenspiegelt ihm der Wind allerhand Ablenkung vor: er hebt auf einmal, links oder rechts, einen der Sacktuchvorhänge, welche die Eingänge zu den Mustermesseherrlichkeiten abschließen, auf und zwingt den Besucher, einen unfreiwilligen Blick in die schmucken Reihen von Konservenbüchsen, Kolonialwaren usw. zu tun. Damit er ob den vergänglichen künstlerischen doch ja nicht einen Augenblick die ewigen leiblichen Genüsse vergesse! Der Wind ist eben Materialist und hält es mit dem Greifbaren... So steigt man — wennschon ebenen Weges — zwischen den Schatzkammern materieller Freuden hindurch, empor und hinein in die hellen Weiten des Gemüts, des Geistes, der Kunst.

Der erste Eindruck ist beinahe nur der einer unübersehbar bunten, wimmelnden Fülle. Der Katalog, der mit den Illustrationen eine ganz ansehnliche Dickleibigkeit bekommen hat, zählt nicht minder als vierzehnhundert Nummern auf, wovon manch eine Nummer noch ihrer zwei und mehr Stücke umfaßt. Vierzehnhundert Nummern! Und das in achtundzwanzig Sälen und Winkeln aufgereiht! Es ist wahrhaftig unmöglich und auch kaum nötig, alles und jedes anzusehen. Ich meine: gründlich, kritisch anzusehen. Man muß es selbst als Rezensent fast halten wie die an-

dern Besucher: man schlendert so ringsum an den Wänden der einzelnen Abteilungen vorbei, blickt links und rechts hin mit empfänglichem Auge und läßt sich dann und wann von einzelnen Werken den stummen Befehl erteilen: „Hier steh still und schaue!“ Allzu oft spürt man diesen Befehl ja nicht. Die Ausstellung könnte halb, könnte ein Drittel, ja nur ein Viertel so groß sein, wie sie dies Jahr tatsächlich ist — der Befehl wäre auch dann wohl kaum öfter zu vernehmen. Und das muß einen wirklich wehmütig stimmen. Wozu dann die übrigen tausend Nummern, wenn schon vierhundert allein genügten, daß man sagte: „Die wahrhaft wertvollen Gemälde sind an zwei, an vier oder sechs Händen abzuzählen“?

Immer wieder tauchen die Fragen auf: hat solch eine Massenausstellung noch irgendeinen wirklichen Wert? Müssen in ihr nicht selbst gute Werke von der Ueberfülle überbrandet werden? Wem nützt dieses Gewimmel? Etwa den Urhebern der nichtbeachteten, nicht beachtenswerten Nummern? Wäre es nicht weit vorteilhafter, für Besucher und Aussteller, wenn die Auslese auf ein Mindestmaß von Werken zusammengeschmolzen würde? Sollte diese Nationale Ausstellung nicht vielmehr ein Spiegel des wenigen Tüchtigen, Gediegenen, Wahren statt eine messehafte Massendemonstration sein? Wir leben allerdings in Zeiten der Massendemonstrationen; ob diese aber auch für die Kunst — die in Gottes Namen eben nie ganz demokratisch werden, sondern immer wenigstens ein bißchen noch aristokratisch bleiben wird — ob diese auch für die edle Kunst gelten, dürfte ohne Besinnen verneint werden.

Demokratisch freilich ist ja der Grundsatz, daß die Nationale Kunstausstellung einem jeden irgendwie künstlerisch Schaffenden zugänglich sein soll. Das ist auch ganz richtig und gibt manchem Tüchtigen die sonst so seltene und schwer erreichbare Gelegenheit, sein Können und sein Werk öffentlich vorzuführen. Aber das könnte trotzdem geschehen; auch wenn die Jury nicht von fast ängstlich wirkender Milde des Urteils wäre. Denn es ist zu befürchten, daß die auch heuer wieder zu beobachtende Uebung immer mehr einreißt, daß gerade bessere Künstler, solche, die der Ausstellung Grund und Halt und Leben verleihen könnten,

Salon 1919. Cuno Amiet, Oschwand. Cellospieler.

sich fernhalten, keine Werke einschicken, weil sie — Aristokraten des Geistes, wie echte Künstler nun einmal sind! — ihre guten Werke nicht unter allem Straßen- und Alltagsgewimmel verloren wissen möchten. So vermissen wir dieses Jahr Werke von Eduard Vallet, vermissen Moillet, Hornung, Montag, Righini, um nur diese zu nennen. Und doch läßt es sich kaum ändern. Alle Erwägungen führen schließlich zu der Erkenntnis, daß wir uns eben immer wieder mit dem bequemsten, „gerechtesten" Auskunftsmittel der allbeglückenden Nationalen Kunstausstellung werden zufrieden geben müssen.

Salon 1919. Else Thomann-Buchholz †, Walliserin vor kariertem Vorhang.

* * *

Des Interessanten gibt es ja trotzdem genug zu sehen. Obwohl Werke von der äußersten Abstraktion und Ungegenständlichkeit, wie sie der moderne Expressionismus erzeugt, gar nicht in die Ausstellung aufgenommen wurden, was man der sonst doch so sehr toleranten Jury fast ein wenig verargen möchte, ist dennoch eine nicht bedeutungslose Zweispurigkeit im Erfassen der sichtbaren Welt und in deren Darstellung oder Gestaltung festzustellen. Die weitaus noch größere Zahl von Malern nimmt die Welt der Erscheinungen freilich unbedingt als Welt des Lichtes und somit als Welt der Farbe hin, faßt sie also rein sinnlich auf und sucht den sinnlichen Eindruck auch wieder sinnlich fühlbar zu machen. Solcher Licht- und Augenlust huldigt ganz besonders Cuno Amiet. Jüngere, neu auftauchende Talente dagegen wenden sich in oft geradezu auffälliger Weise von der farbenfreudigen Freiluftterscheinung ab und brauchen wieder bräunliche, graue, dunkle Töne und suchen dadurch die Einheitlichkeit der Wirkung zu verstärken, den Ausdruck gewissermaßen von der dem farbenzeugenden Licht ausgesetzten Außenseite der Erscheinungen in eine tiefere Schicht zu verlegen, suchen damit vielleicht auch den Ausdruck einer gedanklicheren Auffassung der Dinge.

Aber diese „unfarbigen" Gemälde, diese dunkeln, vielfach monochromen Töne sind nicht die einzigen, die gegenüber der

sinnenfrohen Farbenwelt der meisten andern Maler auffallen; es hängen da auch eine Anzahl Bilder, noch nicht viele, noch nicht zusammenhängend gruppiert, die scheinen dennoch ihren besondern Standpunkt, eine besondere Weltanschauung und somit auch eine besondere Weltgestaltung ausdrücken zu wollen. In ihrer herben, oft eckigen, ungelenken, mitunter fast verzerrten Formensprache, die trotz alledem nicht Unvermögen verrät, sondern nur eine neue, überwältigte, beinahe schmerzlich berührende Ergriffenheit des Künstlers, — in dieser scheuen, sich gleichsam dem Dunkel entwindenden Formensprache muten diese Bilder wie eine Art Gotik an. Eine gewisse Mystik im Ausdruck scheint mir unverkennbar. Und damit stehen wir an der Kreuzung der Wege, die aus unserer unglückseligen, zerrütteten Zeit heraus in eine andere, vielleicht tiefere, edlere, verinnerlichte Zeit führen können; nein: führen müssen! Wir stehen mitten in den Problemen der Gegenwart; ich meine: in den Problemen innerlicher, seelischer, weltanschaulicher Natur.

Ein Wandel zeigt sich deutlich auch in der Wahl der Stoffwelt. Vor wenigen Jahren noch sah man an ähnlichen Ausstellungen fast ausschließlich Landschaften. Das war in gewisser Hinsicht tiefer begründet. War nicht etwa nur die Freude an der malerischen Natur, an Licht und Sonnenfarben, sondern bedeutete sicher auch eine Art Flucht aus der Welt der Taten. Eine unbewußte Ahnung mochte es sein, daß die Welt der Menschentaten doch zermürbt, krank, siech, todeswürdig und todesnahe sei; und so flüchtete sich der Künstler hinaus in die gesunde Welt der Natur, der ewigen, immer neuen, immer neu sich offenbarenden Kraft und Fülle. Flüchtete sich aus der Welt der morschen Vergänglichkeit in die Welt des Dauernden. Zu den Urquellen. Jetzt aber, auf dem Umweg über die Natur (der doch der einzige wahre Weg ist) und angesichts der Sodom und Gomorrha-Katastrophe, die die Welt zerreißt, kamen viele Künstler zu neuen religiösen Erlebnissen, kamen zur Bibel und ihren gewaltigen Symbolen für alles ewig Menschliche, und so fällt es einem nun auf, wie mannigfach an der diesjährigen Ausstellung biblische Stoffe gestaltet sind. Alttestamentliche und neutestamentliche. Es ist wie ein heißes Bemühen, das Gute, Dauernde, Göttliche im Menschen irgendwie im Bilde festzuhalten, damit es im wüsten Gewirbel dieser Zeiten nicht ganz vergessen werde.

Auch der (in der Ausstellung ja, wie eingangs erwähnt, nicht vertretene) Expressionismus gehört hierher. Ist er in seinen Programmen auch entsetzlich unduldsam, alles und jedes in der Kunst verneinend, was noch an irgend etwas aus der alten, im Kriege zerschlagenen Welt erinnern könnte — zur Aufrüttelung der trägen Geister muß er unbedingt über alles Maß hinausgehen. Wenn dann einmal alles Alte, Ueberkommene, Eingesessene gelockert und in Fluß geraten sein wird, dann wird auch diese neueste Kunst sich wohl wieder aus ihrer entsinnlichten Abstraktion herausfinden in eine neu erlebte, tiefer, metaphysischer erfaßte Welt sinnlicher Erscheinungen.

Das haben wir abzuwarten. Jedenfalls soll mit dieser kleinen Abschwenkung, die nicht unbedingt zur diesjährigen Nationalen Kunstausstellung gehört, nur die bekannte Tatsache gestreift sein, daß sich in der Kunst, wie auch in aller andern geistigen Lebensbetrachtung neue Wege in neue Gefilde ankündigen, mit denen sich jeder denkende Mensch irgendwie auseinandersetzen muß.

* * *

Malerei.

Außer Hodler, dem der Eingangsraum am Ende des früher erwähnten Schlauchganges gewidmet ist — es sind dort vor allem Zeichnungen, Skizzen und Studien zur Schlacht bei Morgarten, zum Blick in die Unendlichkeit und zum Hannoveraner Schwur aufgereiht, dazu einige Gemälde, worunter auch zwei kleine, noch unbedeutende Landschaften aus den siebziger Jahren — außer Hodler hat unter den Malern nur Cuno Amiet einen besondern Raum erhalten. So konnte Amiet nochmals einen Ueberblick über sein bisheriges Schaffen geben; freilich — wer die überwältigende und unvergeßliche Berner Amiet-Gesamtausstellung im Frühling dieses Jahres sah, der muß den Basler Amiet-Raum

karg und lückenhaft empfinden. Und zwar trotzdem der Künstler hier mindestens fünf neue große Gemälde, die den Besucher in jeder Beziehung fesseln müssen, aufgehängt hat. Den lautesten Eindruck machen die „Aepfelleserinnen", eine neue Veränderung des von Amiet öfters gestalteten Themas „Obsternte". Die sogenannte rote Obsternte, die in Bern den Mittelsaal krönte, ist an Kühnheit und Glut der Farben noch weit übertroffen; der glutrote Hintergrund, der karminrote Baumstamm, daneben die kauernde grüne Frau und die leuchtenden Aepfel, in der Tiefe die starke Bewegtheit zweier Korbtragenden — das ist in der Farbenwirkung von elementarer Wucht. Unerhört aber (was man an Amiets durchaus auf die Farbe abgestellten, somit flächigen Gemälden sonst nicht bemerkt hat) — unerhört ist die plastische Wirkung dieses Baumstamms, dieser Gestalten. Sie scheinen sich aus der Leinwand herauszuwölben, und man wäre versucht, hier eine Brücke zu Amiets plastischem Schaffen zu vermuten. Zu Amiets Bildnisbüsten, die den Farbenmeister auf so gesundem Modellierweg zeigen. Man fühlt es ihnen an, daß sich Amiet freut, „einmal etwas Rundes zu machen"; sein Blick für das Wesentliche, sein Geschick, das Individuelle lebendig herauszugestalten, zeigt vor allem die lachende Büste der Frau T. W. Da ist quellendes Leben drin.

Feiner, malerischer empfunden als die kontrastreichen „Aepfelleserinnen" dünken mich außer den beiden interessanten und anziehenden „Jungbrunnen"-Fassungen die auf dem Strande hingelegten „Frauen am Meer". Hier wirken nicht nur die in der vollen Sonne sich scheinbar auflösenden, leuchtenden Frauenkörper, sondern auch die großen, den Wellengang fortsetzenden Rythmen ihrer ruhenden Glieder. Das malerisch bedeutendste Gemälde

Salon 1919. **Augusto Sartori,** Giubiasco. Umanità.

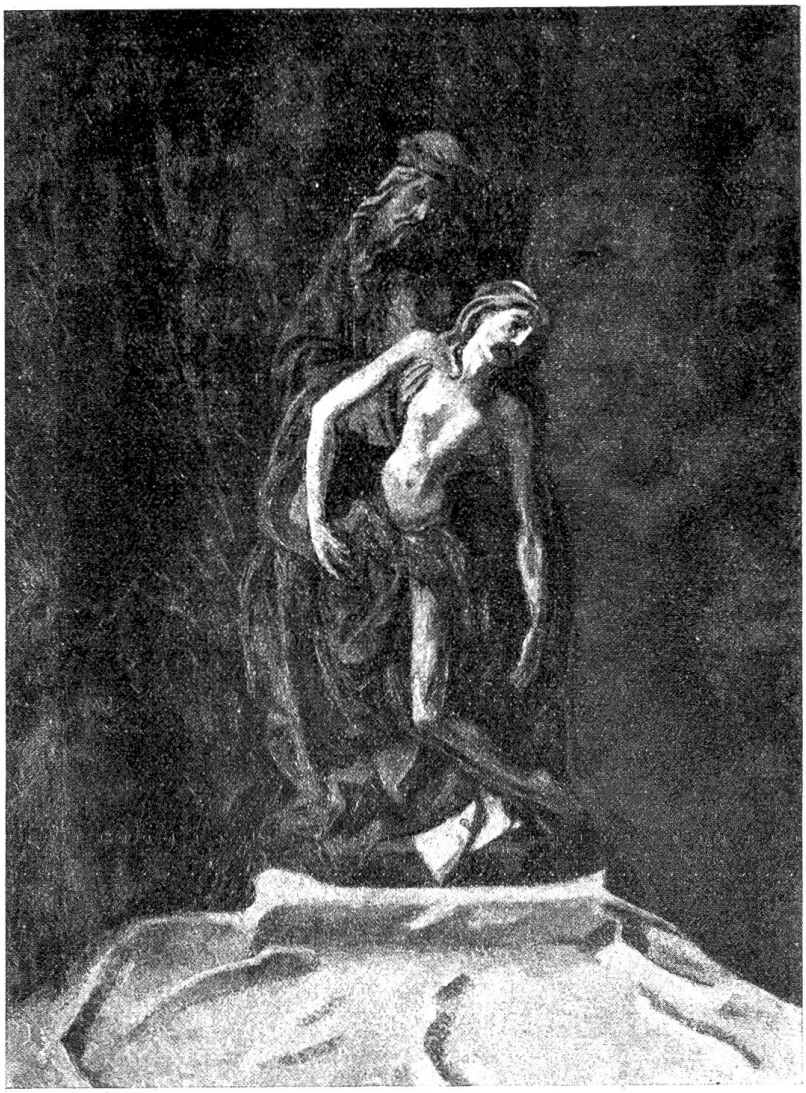
scheint mir der „Cellospieler" (S. 566); in den Farben gedämpft, aber wunderbar zart abgestuft, dabei ungezwungen und doch kraftvoll geschlossen in der Form. Wie hier das leuchtende Rot eines Lichtstreifens im Cellolack über das rötlichviolette Grau der Kleidung zum stumpferen Grau des Sessels und von hier zum gelblichen Grau des Hintergrundes versickert, das bietet ungewöhnlichen Augenreiz. Man empfindet dieses Abstufen wahrhaft wie das langsame Verklingen eines Cellotones. Diese musikalische Malweise klingt auch aus den lichtfrohen Oschwander Landschaften, die so zart und innig erlebt sind.

Zwischen dem Hodler- und dem Amietraum weitet sich der „Ehrensaal", der Hauptraum der Ausstellung, um den sich alle übrigen Säle gruppieren. Möglich, daß die Jury die hier aufgestellten Werke irgendwie auszeichnen wollte. Auf jeden Fall finden wir hier eine wenn auch nicht vollständige Sammlung des Besten, was die Ausstellung enthält. Wir folgen dieser Aufreihung nicht sklavisch, erlauben uns vielleicht dann und wann einen Abstecher in seitlings gelegene Säle.

Der Genfer Emile Breßler ist hier mit zwei starken Gemälden vertreten, die seine pikante, genießerische und dennoch gesunde Kunst zeigen: Salle à manger und Café. Der Speisesaal ist farbig ungemein lebendig; der gedeckte Tisch mit dem weißen, bunt bemalten Porzellangeschirr ist ein glückliches Stilleben für sich. Die Personen, die elegante junge Dame und ihre schlichte Mutter, das eben hinausgehende Dienstmädchen gruppieren sich reizvoll um den Tisch. Einen tragischen Unterton verrät das „Café", wo ein junger Mann und ein Mädchen einsam, trostlos an einem Tischchen sitzen. Auch hier ist die Anordnung fein durchdacht: die Halbfigur des Mädchens in grau karriertem Jackett und dunkelblauem Hut ist ganz in die Umrisse des Jünglings eingefügt (symbolisch zu nehmen?), sodaß keine Linie, selbst nicht der Hutrand, sie überschneidet; das Ganze wird durch den Kopf des jungen Mannes gekrönt. Der rote Punkt ihres Mundes, die weit offenen aqua-

Salon 1919. **Maurice Barraud**, Genf. Femme à la lorgnette.

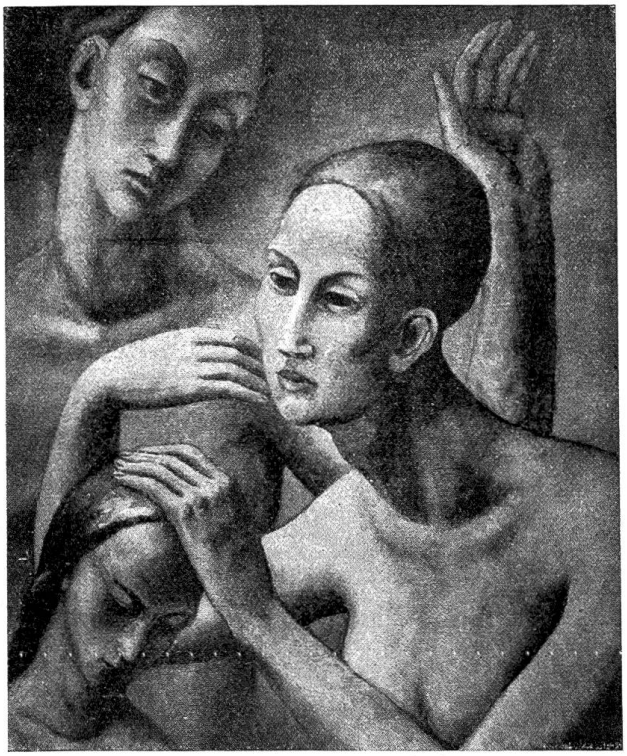
marinblauen Augen, die rötlich blonden Haare geben einige frische Akzente. Anderer, breiterer Art ist das Mädchenbildnis von Alexandre Blanchet, dem temperamentvollen Genfer, der auch einen malerisch feinen weiblichen Akt ausstellt, an dem vor allem der Linien- und Formenfluß, dann aber auch das wundervoll Fleischige in bronzener Leuchtkraft auffällt. Diese prachtvoll bronzene Tönung des Inkarnates hat auch Viktor Surbek in seinen „Zwei Knaben" getroffen. Da schimmert das atmende Fleisch, das Jugendliche in diesen Körpern ungemein weich und doch männlich kräftig, und der Fluß der Glieder und der sprechenden Handbewegungen (die Knaben ruhen am Boden) wirkt rythmisch und musikalisch gleich ausdrucksvoll. Noch verhaltener im Ton, ja düster und melancholisch gestimmt ist das Doppelbildnis zweier Damen von Madeleine Woog; das Grauviolett dieses Bildes steigert sich in dem grünlich überhauchten Gesicht der stehenden Dame zu fesselnder Ausdruckskraft. Aehnlich im Ton, auch etwas verwandt in der Grundstimmung ist die Berglandschaft von Eduard Gubler. Auch sein „Raucher" (Selbstbildnis) scheint — man beachte nur die überaus nervösen Hände und den empfindsamen Gesichtsausdruck — das Ergebnis einer gleichsam wunden, schmerzlich ergriffenen Lebensauffassung zu sein, scheint das heiße Suchen nach einem neuen Stil zu verraten. Es ist etwas Zerrissenes, an frühgotische Bildwerke gemahnendes in der Sprache dieser beiden graugetönten, in den Farbwerten übrigens fein abgewogenen Gemälde („Raucher").



Salon 1919. **Heinrich Müller**, Basel. Pietà.

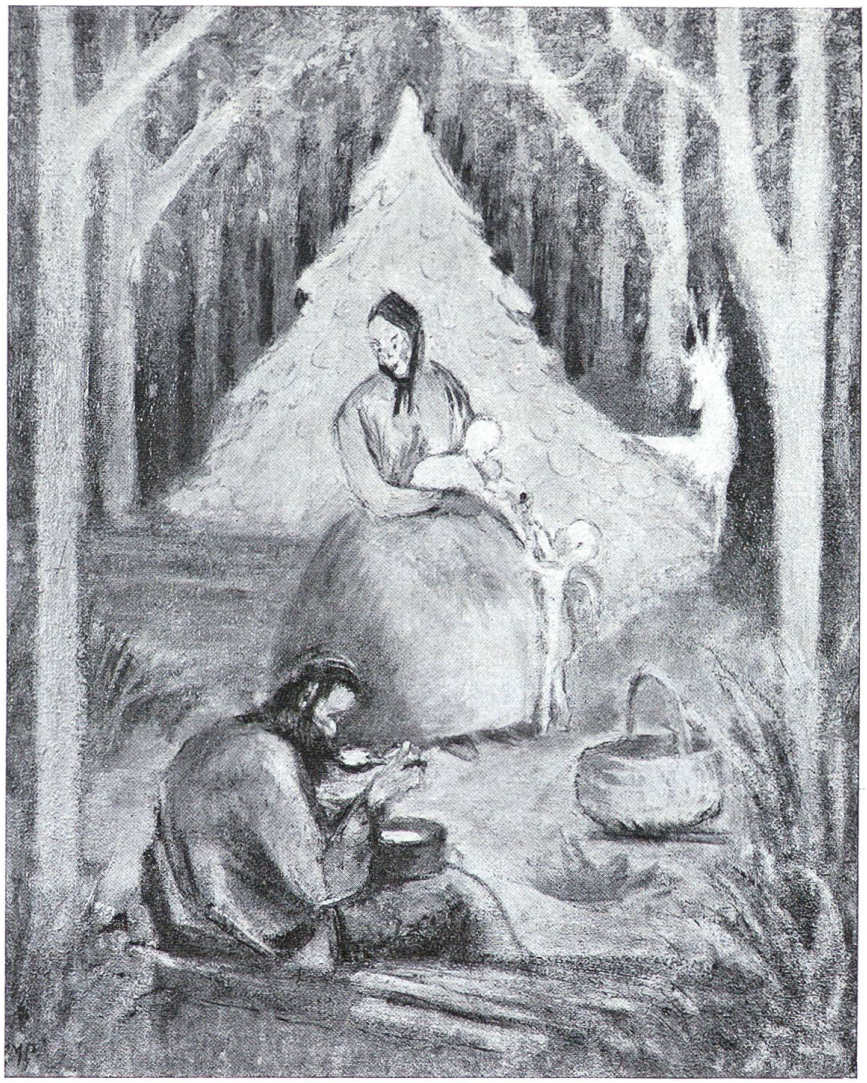
Neben solch dunkel gehaltener Malerei muß ein Bild wie die „Kartenspieler" von Giovanni Giacometti fast bunt berühren, trotzdem hier die Wirkungen des roten Lampenlichtes, das sich auf den erhitzten Gesichtern spiegelt und bricht, ausgezeichnet beobachtet sind; auch die Gruppierung der Männergestalten im Vordergrund und in der Tiefe ist von tadelloser Natürlichkeit. Verwandt in Sujet und Ausführung sind Eduard Niethammers „Freunde" (Herren und Damen um einen Tisch sitzend), doch in der Farbengebung gedämpfter. Von einem ähn-

lichen Grundsatz (zentrale Lichtquelle) ging Otto Baumberger bei der Anlage seiner „Anbetung" aus. Das Jesuskindlein strahlt förmlich Wolken von Licht aus über die blau und rot gewandeten Hirten und über die heiligen Eltern; so versucht der Künstler, starkes religiöses Empfinden mit starken künstlerischen Mitteln zu gestalten. Viel heller, durchsichtiger, flüssiger sind die salmroten Töne, die Maurice Barraud in seinen malerisch höchst anziehenden Gemälden verwendet: „Femme à la lorgnette" (S. 570) und „Femme nue". Pikant ist die lichte Tönung des Rosakleides, dazu der weißen Glacéhandschuhe und des weißen Hutes, und als Kontrast und gewissermaßen als kräftige Sammler im Zerfließen die schwarze Lorgnette und das Haarband. Warmes rötlich-graues Licht badet das arkadische Bild „Saumselige" von Rudolf Urech und eint alles Stoffliche — Felslandschaft, offene Ferne, nackte Frauen und Männer — trotz der Bewegtheit der Felskonturen und der Gestalten; keine Farbe, keine Gebärde oder Linie fällt aus dem harmonischen Ganzen heraus. Dekorativer, einfacher in der Form- und Farbengebung, aber auch klarer und noch einheitlicher in der Wirkung empfinde ich Emil Webers geschmackvolles, weich gehaltenes Felsbild mit rastenden Menschen: „Im Steinbruch". Im Stil damit verwandt ist die reizvoll vor einen rot karierten Vorhang gesetzte Walliserin (S. 567) der verstorbenen Else Thomann-Buchholz; die Wirkung ist sehr wohltuend, einheitlich, da es der Künstlerin gelang, die Figur mit dem Hintergrund aufs innigste zu verbinden. Nicht geraten ist dies zum Beispiel Bertha Züricher, die ebenfalls eine (junge) Walliserin, allerdings in Tracht, malte, sie aber vor einen landschaftlichen Hintergrund stellte, der gar nichts mit ihr gemein hat, so daß die Gestalt, die an sich gut und kräftig und klar erschaut ist, aus dem Bilde herausstürzt. Einen ähnlichen Mangel weisen die „Seelandschaft" und die „Maternité" von Henry Emanuel Durand auf; nur ist es hier der vorderste Vordergrund, der durch die Unruhe der Farben und Formen herausfällt, während der Hauptteil der Bilder, namentlich der Mutter mit dem Kinde auf dem Arm, groß, flächig, ruhig gehalten sind und durch groß fließendes Kolorit angenehm wirken. Wundervoll dagegen in seiner gedämpften Harmonie und seiner seltenen Innigkeit der Empfindung ist Eduard Stiefels stillende „Mutter" (s. Kunstbeilage S. 540/41); prächtig klingen die rötlichen Lichter, die über das Körperchen des Säuglings und die Brust der Mutter verstreut sind, mit dem feinen Olivgrün ihres Gewandes zusammen, und entzückend sind Ausdruck und Gebärde mütterlicher Hingebung gestaltet. Die gelb getönte „Hirtin", deren weiße und schwarze Schafe auf gelber Weide verteilt sind, wirkt durch ihre naturfremde Kolorierung und durch ihre ganze Haltung fast wie eine zarte Legende.

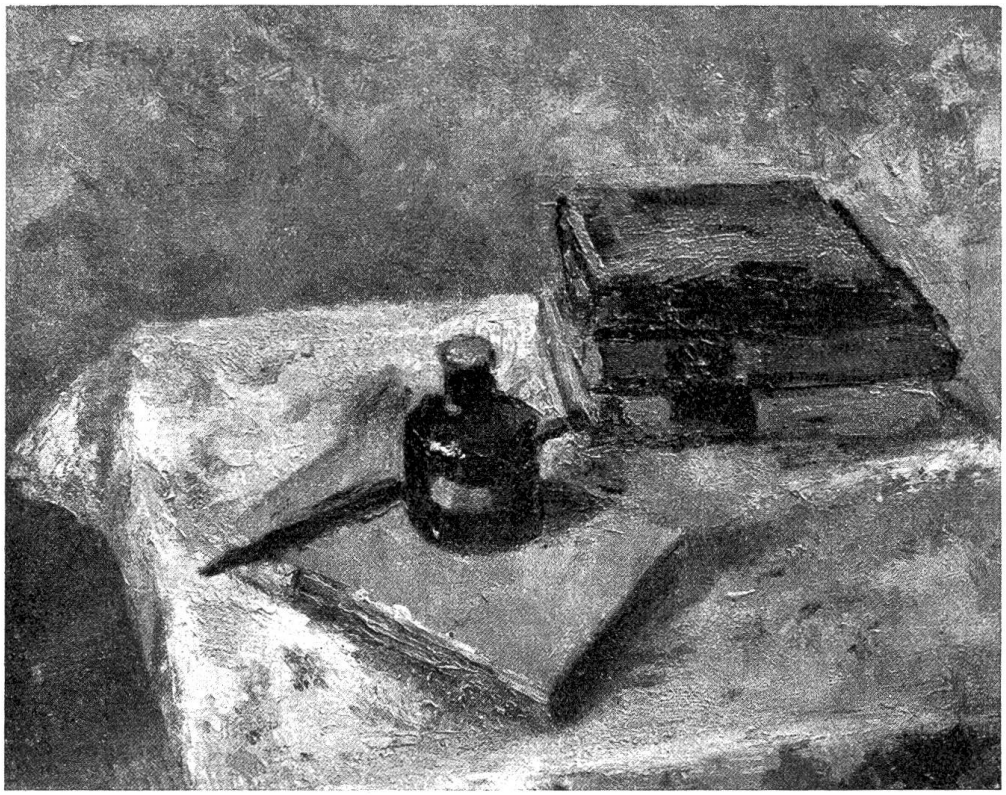


Salon 1919. Leo Steck, Bern. Mann, Weib und Kind.

Die Rheinlandschaft mit Fischnetz und gelb gekleidetem Fischer von Numa Donzé weist klare, frische, kräftig empfundene Farben auf; sie macht einen abgeklärtern Eindruck als die Rheinlandschaft mit Rebenhügel von Paul Burckhardt, die aber in ihrer körnigen Herbheit, ihrem eigenartig unsentimentalen, dabei innerlich doch bewegt um Ausdruck ringenden Erlebnis stark zum Betrachten



Salon 1919. Ernst Morgenthaler, Oberhofen. Heilige Familie.



Salon 1919. **Marguerite Frey-Surbek.** Stilleben mit Büchern.

zwingt. Wie flüssig und farbenfroh ist dagegen die „Aarelandschaft" (mit Blick auf Bern) von Eduard Boß gemalt! Da ist alles in Licht und Duft und Farbe gebadet. Reizvoll daneben ist seine „Eisbahn" (S. 565), über die abendliches Sonnenlicht sich breitet, auf Schnee und Eis zart irisierend und spiegelnd. Die Bewegtheit der Schlittschuhläufer raubt dem Bilde dennoch nichts von seiner großen Ruhe. Martha Burkhardt hat das gleiche Eisbahnthema gemalt: Eisbahn auf einem Stadtplatz („Schlittschuhzeit"); ich möchte fast sagen: sie hat es bürgerlich, erzählerisch aufgefaßt, während Boß seine „Eisbahn" rein künstlerisch gestaltete. Eigenartig sind immer wieder die Landschaften des Tessiners Edoardo Berta. In seiner sonnigen, von goldlaubigen Bäumen begrenzten „Oktoberwiese", mehr aber noch in seinem „Bosco scintillante" hat der Künstler durch seine Stricheltechnik wie durch seine schimmernde, schillernde Farbgebung wieder eine Verbindung der Sinneseindrücke erreicht, die fast glauben läßt, er suche nicht nur Licht und Farben und Formen, sondern auch das feine Duften und Rauschen der Bäume zu malen. Der andere bekannte Tessiner Augusto Sartori, der nicht Landschaften, vielmehr Figuren und Symbole malt, zeichnet sich ebenfalls durch ungewöhnliche Weichheit und Musikalität des Ausdrucks aus. Ob er das weibliche Empfinden im Tessin (weibliche, träumerisch hingelehnte Gestalt) oder den guten Hirten („Umanità") [S. 569] malt — immer ist sein Kolorit fast grau, fast monochrom, aber höchst weich und schmiegsam. Rötlich-graue Tönung liebt auch Paul B. Barth in seinen Bildnissen, von denen besonders die „Dame mit Pelz" eine bei längerem Betrachten zunehmende Anziehungskraft ausübt. Theo Glinz dagegen bevorzugt in seinem „Im Garten" lichte Farben; die blaue, von Bäumen umrahmte Dame mit dem rötlichblonden, feinen Köpfchen ist sensibel empfunden. Dekorativer gehalten ist das Gemälde „Mutter und Kind" des verstorbenen William Muller; es ist rot in rot gemalt, weist aber schöne Uebergänge vom rötlichen Kleide der Mutter zum roten Hintergrund auf. Weit nuancenreicher

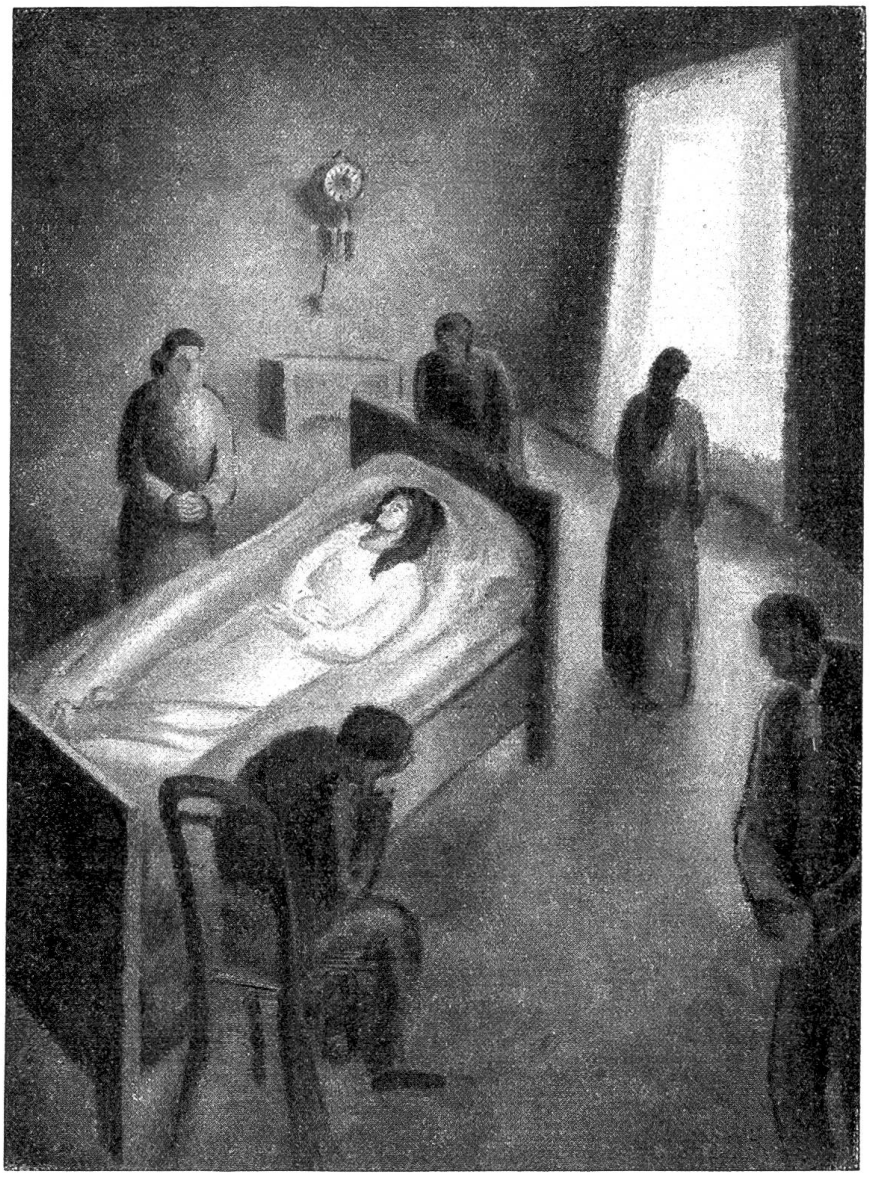
und feiner erfaßt sind diese Abstufungen im „Kranken Kind" von Ernest Bolens (s. Kunstbeilage S. 556/557). Es bietet im einzelnen Genuß, die Aufhellung des Rötlich-grauen von der Wand über das Bübchen zu den rötlich überhauchten Bettlinnen zu verfolgen; kräftig wirkt hier der blaue Krug; doch mehr noch nimmt das Bild als harmonisches Ganzes durch die klare Bemeisterung des Ausdrucks gefangen. Viel Liebe lebt darrin. Ebenfalls großzügig gemalt ist das wertvolle Gemälde einer Mutter mit Kind auf dem Schoß.

An guten Landschaften hängen im „Ehrensaal" noch das farbig reich und ungemein weich in Duft gebettete „Rive du Léman" von Abraham Hermanjat; der koloristisch pikante Markt und die in Verteilung und Bewegung sehr reizvollen „Vignerons" von Henry Bischoff; dann „La maison neuve "von Pierre Néri, wo das neue, hellgetünchte Haus geschickt als künstlerischer Höhepunkt inmitten der bräunlichgrauen Wiesen- und Hüttenumgebung verwendet ist; und endlich die sonnige „Tessiner Landschaft" (Weingrotte) von Ludwig Schmidbauer, dessen „Engadiner Landschaft" sich durch große Klarheit der Luft und der Anlage auszeichnet. In den andern Ausstellungsräumen finden sich ebenfalls eine Reihe bemerkenswerter Landschaften, unter denen wir nur einige besonders erwähnen wollen. Einmal Carl Theodor Meyers „Am Lukmanier"; der Künstler hat hier jene eigenartige Partie, wo weißer Kreidefels aus dunkler Alpweide herausblendet, an der Straße oberhalb des verträumten düstern Seeleins, mit starker Intensität und Durchsichtigkeit gemalt. Dann wäre die im Verhältnis zu ihrem Gehalt etwas zu groß scheinende Landschaft von Otto Roos zu nennen, an der besonders der grau verhängte Himmel fein belebt ist. Durch die konsequente Eigenwilligkeit der Auffassung und die flotte Einheitlichkeit in Belichtung und Ausdruck fallen die beiden Landschaften, besonders der „Rhein bei trübem Wetter" (Basel), von Gertrud Schwabe auf. Alexandre Perriers „Berg", der sich in segantiniartig klaren blauen Himmel emporhebt; Emil Prochaskas „Vorstadtbilder", in denen man gegenüber den früheren, breiten, herb-hellen Landschaften Prochaskas ein bedeutend wärmeres, intimeres Kolorit bemerkt; Ernst Geigers von prächtiger Abgeklärtheit und Größe der Auffassung und der Darstellung zeugende sonnengetränkte Bielersee- und Tessinerlandschaft seien in diesem Zusammenhang hervorgehoben.

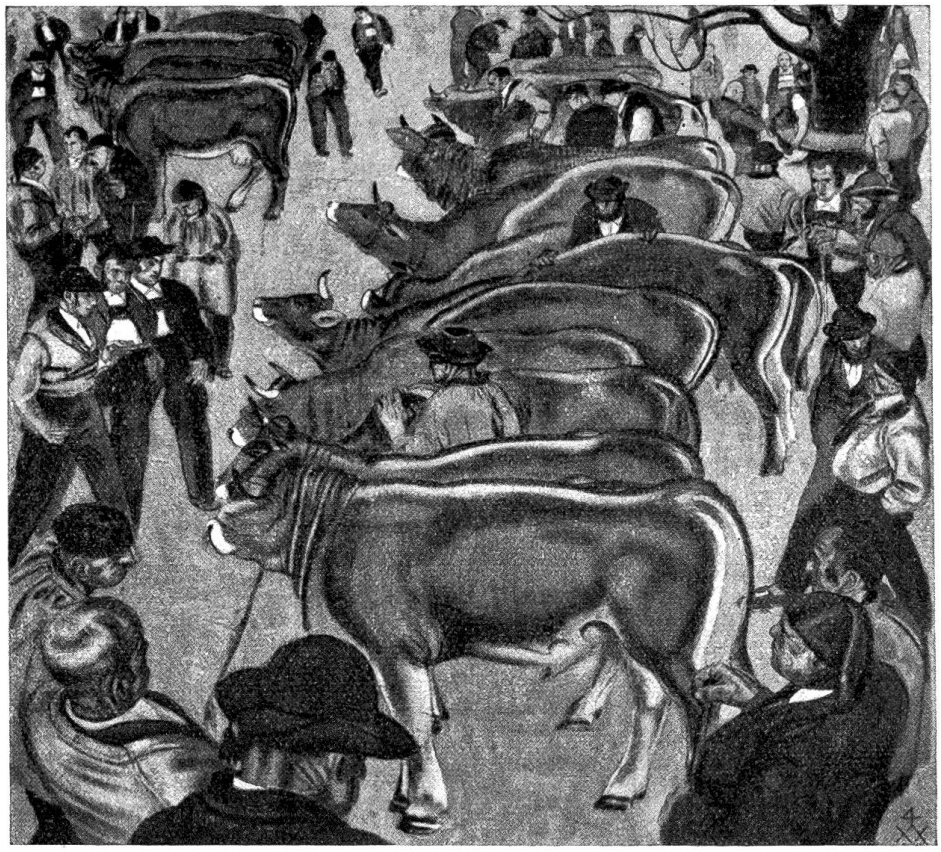
Auch einige Stilleben verdienen nachdrücklichen Hinweis. So einmal Heinrich Müllers „Pietà" (S. 571): auf vornehm braunrot wolkig bewegtem Grund ist eine geschlossen aufgebaute Schnitzerei gemalt, die auf intensiv blauer Decke steht: Gottvater in braungoldenem Mantel hebt Jesus zu sich empor. Dieses große, sowie das kleine, farbig lebhaftere Stilleben „Der gelbe Mantel" verraten bestgepflegten Geschmack. An Ursprünglichkeit der Empfindung werden sie allerdings noch übertroffen von den beiden Stilleben von Marguerite Frey-Surbek. Namentlich ihr Bücherstilleben (S. 573) mit dem schwarzen Tintenfäßchen, das die vor zarter Duftigkeit fast zerfließenden Linien und flockig fein aufgetragenen Farben so sicher im Ausdruck sammelt — namentlich dieses edle Bild bedeutet eine starke künstlerische und malerische Tat. Die gesund und rassig gemalten „Hyazinthen" von Louise Breslau lassen es kaum glauben, daß die gleiche Künstlerin ein so süßliches Pastell von Carl Spitteler zustandebringen konnte. Dagegen zwingen die dunkeln, tief empfundenen und vornehm vorgetragenen „Roten Rosen" von Emma Greßly zum Aufmerken; in ihrer Nähe auch das mit flottem Temperament gemalte, farbenfrohe Stilleben „La Pendule" von Adèle Lilljequist. Grau in grau jedoch sind die „Heringe" und das „Déjeuner"-Stilleben mit den gotisch anmutenden Tischtuchfalten von Charles Hofer gehalten. Beim „Geranium" von Walter Reber fällt die Sicherheit auf, mit welcher die Blumen mit dem Hintergrund verbunden sind.

Damit haben wir längst den „Ehrensaal" verlassen und sind kreuz und quer durch das Ausstellungslabyrinth geschritten, da und dort ein beachtenswertes Werk ins Gedächtnis prägend.

An Kompositionen, die zumeist biblischen Inhalts sind, weist die Ausstellung verhältnismäßig manches auf, wenn auch nur einiges davon erwähnenswert ist. Zunächst möchte ich Werner Engels „Barmherzigen Samariter" (s. Kunstbeilage S. 564/65) nennen, ein wohldurchdachtes, anziehendes Bild. Das rötliche Grau des sandigen Bodens und der Hügelwellen, darauf als wirksame Akzente das Karminrot der am Baumstamm angelehnten Laute, das Blau der Kleidung des Samariters, das dunkle Grau des Esels, das satte Grün der Baumkrone und als leuchtende Mittelpartie der nackte Leib des Verwundeten — das ist warm aufeinander abgestimmt. Auch in der Anlage zeigt sich gepflegte Harmonie. Ernst Lincks „Grablegung" ist in weit intensiveren, ungemischten Farben gehalten und erinnert damit an Glasmalerei. Zum Leichnam Jesu, der in der Diagonale liegt, bilden die Gruppierung der Umstehenden und der Maria eine wirkungsvolle Gegendiagonale. Alles ist unerschütterlich festgefügt. Stark stilisiert mutet die eigenwillige, an altspanische Heiligenbilder gemahnende, aber durchaus individuell geprägte Kunst von Leo Steck an. Vergeistigt ist der Ausdruck der Gesichter und der erhabenen Gebärden dieser „Singenden Engel" und dieser in gedämpft grünlichbraunem, faszinierendem Ton gehaltenen drei Halbfiguren „Mann, Frau und Kind" (S. 572), deren Hände und Arme rythmisch ernst und rein bewegt sind. Ganz glückhaft kindlich wirkt neben dieser getragenen die heitere, gegenwartsfrohe Kunst Ernst Morgenthalers, dieses ungemein geistreichen, humorvollen Temperaments. Die heilige Maria („Marienlegende") stellt er als junge Berner Bäuerin auf der Ziegenweide dar, die „Heilige Familie" (s. Kunstbeilage S. 572/573) als Holzhauersleute im Walde; während der struppig rotbärtige Holzfäller-Josef die die Suppe löffelt, sitzt die heilige Mutter mit dem Jesuskindlein auf dem Schoß vor einem fast weihnachtlich dreinschauenden Tännchen, das zum Altar wird, dieweil sich der Wald zur Kirche wandelt. Komposition



Salon 1919. **Willi Wenk**, Riehen. Sterbezimmer.



Salon 1919. Sebastian Oesch, Appenzell. Viehmarkt.

und Farben sind einfach, aber fein und reizvoll. Bewußt konzentrierten Aufbau unter geschickter Verwendung zweier sich schneidender Diagonalen zeigt auch Heinrich Appenzellers „Tellsprung". Willi Wenks „Sterbezimmer" (S. 575) ist prächtig ausgewogen in der Anordnung der um das Sterbebett herumstehenden Trauernden. Mehr noch als die zeichnerische Kraft wirkt hier jedoch die eindringlich gestaltete Stimmung. Das Leere, Trostlose, Kaltunheimliche eines Sterbezimmers, zur gleichen Zeit aber die durch das eigentümlich mystische Licht, das von der Toten ausstrahlt, angedeutete Erlösung und Heiligung der Gestorbenen — das verbindet sich zu starkem Stimmungsreiz, zumal da das ganze Bild dunkel grau in grau gemalt ist. Den äußersten Gegensatz hiezu bildet Augusto Giacomettis „Florenz"; ein doppelter Zug starkfarbig gewandeter Frauengestalten schreitet auf Strömen von Farben daher. Alles wolkig, zerfließend gemalt, keine Konturen, nur leuchtende, zitternde Farbenwellen, die übrigens sehr eindringlich wirken. Mehr farbig als linear komponiert ist Georg Einbecks „Gethsemane", während Alfred Marxer in seinem „Weg unserer Zeit" (ein maskeradeartiger Menschenzug flutet flehend und fluchend an einem hoch überragenden, frischblutenden Kruzifixus vorüber) eine glückliche Verbindung von Farben und Aufbau fand und durch die Abgeklärtheit seiner Kunst, die sich meisterlich auch in dem „Föhnigen Abend" (Zürichsee) bewährt, tiefen Eindruck macht. Zu den Kompositionen dürfen wir auch Armand Cacheux' „Maternité" zählen: ein säugendes Reh; Mutter und Junges. Die herb stilisierte, strenge, etwas an Franz Marc gemahnende, feine Rythmik des Gliederspiels ist ungemein reizvoll. Ganz dekorativ, ursprünglich kraftvoll, ungebrochen auch in den Farben sind Sebastian Oeschs umfangreiche Gemälde „Tanzmusik" und „Viehmarkt" (s. o.). Diese Appenzeller Dorftanzmusik ist erfrischend originell und rassig, ebenso der reich bewegte Kuhmarkt. Hier scheint der dekorativen Kunst

der Schweiz eine gesunde Blutauffrischung zu widerfahren. Auch Niklaus Stoecklins anmaßend großer, geometrisch gehaltener „Kegelspieler" mag zu den Kompositionen gehören; allerdings ist hier das Verhältnis vom Format zum künstlerischen Gehalt verzerrt. Da wirkt denn das kubistisch zusammengerückte kleine „Dorf im Winter" weit intimer und wertvoller.

Ins Gebiet der ebenfalls häufiger als früher gepflegten romantischen Malerei gehört schon Ernst Georg Rüeggs an erzählerischem Stoff reichhaltiges, köstliches, farbenfreudiges Gemälde „Schlimme Nachbarn betören das Knäblein". Philippe Roberts liebliche Legende „La bienheureuse adoration" wirkt auf alemannischen Geschmack süß wie Saccharin; ich war jedoch Zeuge des Entzückens welscher Besucher vor diesem himmelblauen Wunder. Rudolf Dürrwangs „Frühlingstal" mutet wie ein heimliches Märchen an; die blühenden Bäume ründen sich wie weiße Wolken, und alles sieht aus, als ob es sich eben zum Tanze drehen wollte vor lauter Lenzlust; fein, innig, bräunlich gemalt. Pietro Chiesas „Primavera" dagegen verrät wieder weichste romanische Auffassung. Die Aquarelle „Engelskampf" und „Segen der Fluren" (s. Kunstbeilage S. 584/585) von Ernst Kreidolf, der sich durch seine entzückend feine Märchenphantasie längst eine besondere Stellung in der Malerei geschaffen hat — diese beiden Aquarelle zeigen den sonst in der köstlichen Poesie der kleinsten Lebewelt heimischen Künstler nun auf gewissermaßen „höherer" Stufe. Namentlich der „Segen der Fluren" ist ein nicht nur in der Idee, sondern auch durch deren malerisch wie rythmisch fesselnde und genußvolle Verkörperung überaus eigenartigs Werk. Sonne, Regen, Blitz und Tau, Samen, Gedeihen und Frucht werden den Fluren von gütigen Engeln gesandt. In dem kraus erscheinenden Gezacke der Flügelsilhouetten, die einen sehr originellen hüpfenden Rhythmus ausdrücken, bilden die dunkeln Wolkenzüge ordnende Stufen und führende Pole. In das Reich mittelalterlicher, gotischer Phantastik begibt sich Werner Karl Schmidt mit seinem „Traum" (S. 578). Obwohl das Motivische hier gehäuft ist, wußte der Künstler doch die grausige Stimmung durch treffliche Lösung des Raum- und des Lichtproblems festzuhalten, ja zu steigern. Trotzdem alles wogt und brandet, bleibt das künstlerische Gleichgewicht doch glücklich bestehen. Fast orientalisch teppichhaft und ornamental wirkt Walter Plattners südlich-bunte „Promenade".

Dem Porträt ist ein eigener Raum gegönnt. An erster Stelle steht Ernst Würtenbergers Selbstbildnis, ein feiner, vornehmer, scharf profilierter, charaktervoller Kopf in gedämpfter Farbengebung. Ein flott gemaltes Herrenporträt von Paul Altherr, eine zart empfundene, prächtige Knabenbildnisstudie von Wilhelm Balmer, ein interessantes Doppelbildnis „In der Nachmittagspredigt" von Theodor Barth, ein Selbstbildnis und vor allem ein impressionistisch erfaßtes, ungemein zart und leicht gemaltes, liebliches Mädchenbildnis von Walter Clénin, das breit und klar angelegte Damenporträt von Albert Jakob Welti, Franz Gehris keckes „Haslimeitschi bei der Toilette", ein temperamentvoll gestaltetes Selbstporträt von Fred Stauffer, die gesund geschauten Bildnisse von Paul Perrelet, das lebhaft und rassig hingemalte Bildnis einer Bergellerin von Hanny Bay, im weitern gute Porträte von Emil Beurmann, Helene Roth, Konrad Schmidt, Suzanne Schwob, Alice Enz, Wilhelm Eisenschitz, A. H. Pellegrini, Albin Vifian und Armgard v. Faber du Faur seien aus der Fülle hervorgehoben.

Geistreich, witzig, übermütig, ein bißchen boshaft und doch fröhlich sind die beiden Bilder von Alice Bailly, besonders die toilettemachende, sich schminkende Dame vor dem Spiegel. Rauschend von seidener Eleganz, wenn auch nicht mehr sonderlich neu, wirken die herrlich frei und schwungvoll gemalten Damen mit Blumen von Otto Vautier. Edmond Bille dagegen stellt einer Neunzigjährigen Bildnis (S. 578) aus, wie es nur reiferer Künstlerschaft gelingt: lebensvoll durchmodelliert ist der Kopf, klar der Ausdruck, breit der Vortrag der

wohlgewählten Farben. Wie schön wirkt gegenüber der dunkeln Masse der Greisin, der blaue Kachelofen im Hintergrund und der grüngeränderte Teppich neben ihr! Die ganze Stube scheint von geläuterter Lebensstimmung erfüllt zu sein. Louis de Meuron hat ein kleines Mädchen mit Aepfeln hell, flockig, warm empfunden gemalt; G. E. Haberjahn ein sehr ansprechendes, fein behandeltes Intérieur (Mädchen mit Puppenwagen). Die beiden Spanierinnen („Dos hermanas") von Mara Corradini sind rassig in Kolorit und Schwung der Bewegung; ihre holländisch orientierte „Holzleserin", die — dem Sujet gemäß — so ganz anders, so viel dezenter, lichter aufgefaßt ist, verrät die sichere Gestaltungskraft der Künstlerin. Carl Liners „Appenzeller Bauer beim Käsen" ist malerisch reich, tüchtig und vertrauenerweckend. Die intimen Lichter im Käskessel auf den Küchengeräten und Geschirren glänzen weich, und das heimliche Blühen all der — man möchte fast sagen unterirdischen Farben — ist mit großer Liebe und künstlerischer Sorgfalt und dennoch ohne jegliche Spur von Kleinkrämerei behandelt. Die „Drei Frauen" (Akt) von Hans Berger, die schlicht und sympathisch gestaltete „Alte Frau mit Ziege" von Elly Bernet-Studer, der „St. Franziskus mit der Eidechse" von Fritz Gilsi, die „Wäscherinnen" von Adolf Holzmann, Karl Itschners bekanntes helldurchsichtiges „Juli"-Bild, René Francillons „Fille assoupie", dann Franz Elmigers wiederum in wundervoll warmer, weicher Luft und zartem Licht gebadete Kühe („Vor dem Gewitter") mögen hier noch besonders genannt sein. Fritz Boscovits in Komposition und Farben reizvolles Karneval-„Finale" und seine dunkel getönte „Revolution" fesseln den Blick. Sympathisch berührt das hübsche Genrebildchen „Frühling" von Martha Haffter.

Arnold Brügger hat mit seiner von feurigem Rauch umloderten „Fabrik" ein effektvoll dekoratives Gemälde geschaffen. An Vallet erinnern Technik und Auffassung der „Heuernte" und der „Gärtner" von François Jaques, der über kräftig gesunden Vortrag verfügt. — Ein paar Landschaften verdienen noch besondere Betonung. So vor allem die beiden Gebirgsbilder (Cambrena) von Martha Cunz, die sich durch herb geklärte Luft und höhensatte Farbgebung auszeichnen. Dann Ernst Hodels gut beobachtete Berglandschaft mit Seelein: „Frühlicht". Originell und anziehend ist die Vogelschau über das winterliche „Gunten" von Marcus Jacobi, während Jacques Jacobi mit seinem Genfer

Salon 1919. **Edmond Bille,** Sierre. La nonagénaire.

Bilde „Vue de ville“ ein prächtig flimmerndes, die rötlich belichteten Häusergruppen reizvoll spiegelndes Seestück gemalt hat. Innige Poesie lebt in dem verhalten grünenden, gedämpft aufleuchtenden „Frühlingstag“ *) von Wilhelm Ludwig Lehmann; seine auf Getreidegarben rot sprühende „Letzte Sonne“ dagegen wirkt bei weitem nicht so innerlich. Anny Lierow hat ihr immer wiederkehrendes Motiv des „Segelboothafens“ diesmal in weich flutendes Goldlicht getaucht, das auf dem ruhenden Wasser metallen widerscheint. L'Eplatteniers „Printemps“ ist breit, klar, fein abgestuft gemalt; Traugott Senn verrät durch größere, gesammeltere Auffassung moderneren Zug. Albert Silvestres beide zartgetönte Seebilder, Arthur Morards sonnige Gartenlandschaft, Albrecht Meyers breit angelegte Baselbieter Landschaften, die individuell gestaltete Baumgruppe von Alexandre Mairet, Emil Cardinaux' etwas plakatmäßig behandelter „Frühling am Fluß“, Hannah Eggers stimmungsvolle, in ihrem leichten, duftigen Vortrag fesselnde Aquarellandschaften — es genüge endlich mit der Aufzählung all dieser in irgend einer Hinsicht wesentlichen Arbeiten, die trotzdem nur einen kleinen Teil des Ausgestellten bilden. (Schluß folgt).

Salon 1919. **Werner Karl Schmidt**, Zürich. Der Traum.

*) Als Kunstbeilage reproduziert in der „Schweiz“ 1916, S. 562/63.

Operater und Chirurgus.

Nachdruck verboten.

Erzählung von Otto Naegeli, Ermatingen.

(Fortsetzung statt Schluß).

Nun starrte der Mann wieder auf den Boden, drehte mit dem Stock alle Blättlein eines kleinen, unansehlichen Sträuchleins um, bückte sich sogar, ein Zweiglein zu brechen, besah und beroch es, bis er endlich in Verzückung ausrief:

„Unmöglich und doch wahr! Circaea Mandragora! Höre, mein Sohn, und staune, uns ist Heil wiederfahren, sieh dir das Pflänzlein an: in deinem Leben wirst du kein zweites finden; hierin steckt die Wurzel Alraun!“

Nun ging erst das Staunen und Verwundern an für den Lehrling der edelsten Wissenschaft. Herr Remigius nahm andächtig seinen großen Dreispitz vom Haupt und ließ seinen Schüler dasselbe tun mit der Zipfelmütze, neigte sich dreimal vor dem Pflänzlein so tief, als stünde seine Gnaden, der Herr Landeshaupt-