

Zum Schweizerischen Turnus 1916

Autor(en): **M.W.**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **20 (1916)**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-575140>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Turnus 1916.

Paul Barth, Basel. Liegendes Mädchen (1916).
Angekauft vom Aargauischen Kunstverein.

Zum Schweizerischen Turnus 1916.

Mit insgesamt sieben Kunstbeilagen und achtzehn Reproduktionen im Text.

Jedes Jahr bringt seine Schweizerische Kunstschau; die Ausstellenden sind jeweils so ziemlich dieselben, die Jury bleibt sich ungefähr gleich, und doch hat jede dieser Ausstellungen ihr besonderes Gesicht. Wenn der letztjährige Turnus sich so vielschichtig zeigte, daß die Verlockung nahe lag, an ihm eine Entwicklungsgeschichte unserer neuen Schweizerkunst abzulesen, so erschien daneben der heurige wesentlich einheitlicher. Es fehlten ihm vielleicht die großen Akzente und die Entrüstungsanlässe, aber auch das qualitativ Minderwertige hielt sich in bescheidenen Grenzen; den Tenor jedoch hielt die Moderne. Freilich darf dabei das Wort modern nicht durchaus in dem hohen Verstand von „unabhängig, schöpferisch und deshalb ewig lebendig“ aufgefaßt werden. Es gibt auch unter unsern Neuen viel Mitgängertum — nicht immer aus Ueberzeugung oder gar innerm Antrieb — aber es will besagen, daß fast alle unter den Ausstellenden jenseits der großen Erweckungstunde im Kunstleben stehen. Das war, als bei uns das dekorative Gefühl über die imitativen Bedürfnisse siegte, als die Kunst von slavischer Naturnachahmung sich befreite und ihre eigene Welt suchte, als die Malerei den handgreiflich realistischen Vortrag pittoresker Motive der Photographie überließ und sich um die malerische Erscheinung der unversüßten Wirklichkeit bemühte, in Darstellungsformen, die ihr Leben weniger aus dem

Wesen des Objektes ziehen als aus dem Wesen der Kunstmittel und den Bedürfnissen des Auges.

Die Wege, die an dieses neue, d. h. nach langer Vergessenheit wieder neu erwachte Problem heranzuführen, konnten so verschieden sein wie die Künstlerindividualitäten; sie orientierten sich aber bei uns hauptsächlich nach zwei Richtungen, dem französischen Impressionismus, dessen entmaterialisierende Augenkunst den größten Reiz des Lebendigen und der lebendigen Farbe zu erwecken sucht, und nach dem statisch gefestigten, groß ruhvollen, ornamentalen Konturismus Hodlers. Beide scheinbar so entgegengesetzten Richtungen haben ihr Gemeinsames: beide fassen das Kunstwerk weniger im Hinblick auf die Natur denn als Selbstzweck, beiden geht die bloß optische Erscheinung vor, beiden kommt es in erster Linie auf den Gesamteindruck der nach dem Rahmen organisierten Bildgestaltung an, weshalb denn auch beide Richtungen eine Technik schufen, einen Farbauftrag und eine Oberflächengestaltung, die den Beschauer zu weitem Abstand und umfassendem Ueberschauen zwangen und jede handgreifliche Detailbetrachtung verboten.

Wie diese beiden Hauptrichtungen bei uns Wirkung haben, wie die Wege sich zweigten und vermischten, das zeigte der heurige Turnus vielleicht besser als eine andere Kunstschau, gerade weil er sich beruhigter dartat.

Die beiden Bilder, die Cuno Amiet ausstellte, waren in dieser Hinsicht instruktiv: das knieende Mädchen ist ein Werk jener nach dem flüchtig Plakathaften gehenden Abzweigung des ornamentalen Konturismus, während der Nelkenstrauch ganz auf den prickelnden Reiz farbiger Bewegung zielt. Nur die Intensität der Farbe ist den beiden Bildern gemeinsam; dort ein ruhevoll gebreitetes Glühen, hier ein sprühendes Funkeln.

Man wird wohl kaum einen zweiten Künstler finden, der wie Amiet beide Sprachen gefondert zu sprechen und doch er selbst zu bleiben vermag, aber auch kaum einen, der sich rein und resolut der einen oder andern Richtung verschrieben hätte; denn die Wirkung der großen Taten unserer modernen Kunst zeigt sich immer mehr in selbständiger Neuschöpfung auf Grund der neuen Anschauung als in treuer Gefolgschaft der einen oder andern Rich-

tung. Immerhin läßt sich wohl soviel sagen, daß für den Zauber lebendiger und schwebender Farbenreize, deren Apostel die französischen Impressionisten waren, unsere Welschen das feinere Auge besitzen, während unsere Deutschschweizer für den bestimmten Kontur, für Fläche und Lokalfarbe, für das Strukture und Tektonische der Form den sicherern Instinkt haben. Man muß sich jedoch hüten, diese Verschiedenheiten, wie es in unsern Tagen so gern geschieht, als romanisch und alemannisch charakterisieren zu wollen. Es wäre zu untersuchen, welcher großen Anteil am französischen Impressionismus die nordische Seele hat, und hinwiederum darf nicht vergessen werden, daß das Neue, Erlösende in der Kunst Ferdinand Hodlers, die wiedererweckte Form und der Rhythmus, weit mehr romanisches denn nordisches Kunstgut ist, wie denn auch das, was Hodler mit Albrecht Dürer gemein



Turnus 1916.

Augusto Sartori, Giubiasco. Sollevo (Tempera).



Turnus 1916.

K. F. Schobinger, Luzern. Eingeschlafener Bauer.

hat, weniger nach des Nürnbergermeisters leiblicher Heimat hinweist als nach der geistigen seines Kunststils, der italienischen Renaissance. Aber das Harte und Kantige, das in Hodlers Kunst auch liegt, die gewaltige, oft gewaltsame Linie, die laute Farbe und die ehrliche Fläche stehen nun einmal dem Deutschschweizer näher als das Unbemerkbare des zarten Farbenfluidums, und was an Hodler das echt Deutschschweizerische ist, das hat uns Max Buri gezeigt mit seinen lauten Lokalfarben, mit seinen oft zum Plakat weisenden Flächen, mit seinen festen Konturen und der ganzen überwältigenden Bestimmtheit und Klarheit seiner Malweise.

Das Eigentümliche und Gemeinsame

eines Großteils unserer welschen Künstler wurde einem in der — auch heuer sehr geglückten — Ausstellung des Turnus im Zürcher Kunsthaus besonders eindrücklich, wo sie, hauptsächlich im großen Saal, zu geschlossener Gesamtwirkung versammelt waren. Auf den Pointillismus und die eigentliche Farbenzerlegung haben diese Modernen fast ganz verzichtet; aber den merkwürdig schwebend bewegten, man möchte sagen atmosphärischen Farbenzauber der großen Impressionisten haben sie sich doch irgendwie zu erhalten gewußt: René Francillon in seiner ganz in Licht verklärten Alpenlandschaft, die zart und ruhig wirkt, trotz der perlmuttrigen Farbigeit des Schnees — ob sie nicht ohne



Turnus 1916.

Alfred Marger, Milchberg. Heimatsucher.
 Angekauft vom Kunstverein St. Gallen.

die pointillistischen Reste im Himmel noch einheitlicher wäre? – und einem feinfarbigem Stilleben, Alexander Mairret in einem von Licht umflirten Baum am Flußufer, Abraham Hermanjat in seinem duftig umwebten Blumenstück, einem Kleinod der Ausstellung, Emile Brehler mit seiner schweratmenden Formensprache und der weichen, glanzlosen und doch merkwürdig durchschimmerten Farbe, Paul Theophil Robert in den stillen, vornehm gehaltenen Tönen seiner Lesenden, Alfred Blailé mit seinem ganz in Farbenschimmer aufgelösten Sommerbild, Moys Hugonet, dessen farbenblumige bunte Bilder doch so gar nichts Lautes an sich haben (der „tapis bleu“ ist eine rechte Augenbezauberung), Fernand Blondin in seiner koloristisch distinguierten, in flirrender Strichmanier vorgetragenen blauen

Dame und dann auch der mit einem tonig wunderfeinen Vigne-Bild vertretene Charles Ed. Clément und Maurice Barraud mit seinen kapriziösen, durchaus vom Zauber flüchtiger Bewegung lebenden Mädchenbildern — sie alle wissen ihren Delfarben einen matten, temperaartigen Schmelz zu geben, einen tauigen Duft oder weichen Schimmer ohne Glut und Glanz und ohne lautes Leuchten und der farbigen Erscheinung den Reiz des Bewegten, des undefinierbaren Webens und Werdens, das nicht im Widerspruch zur Ruhe steht, wohl aber zu allem allzu klar Umgrenzten und tektonisch Festen. Bestimmter als sie alle erscheint in seinem klar disponierten, statisch genau gewogenen Selbstbildnis Albert Sauter (S. 593); aber das farbig fein reagierende Auge des Welschen verrät auch er.

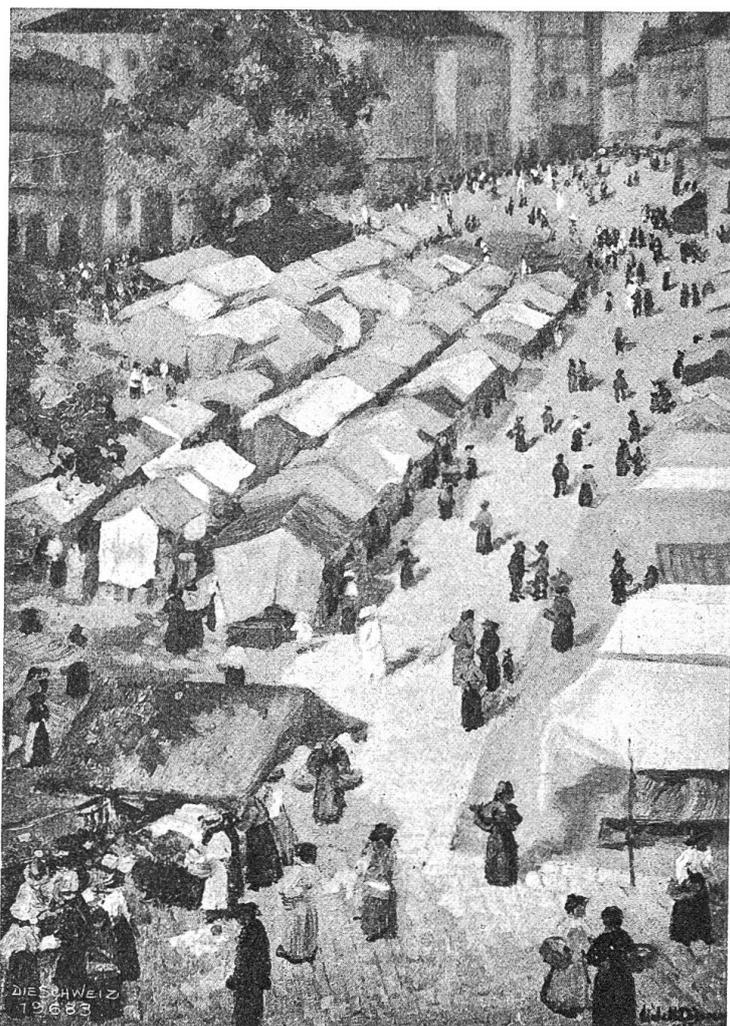
Ebenfalls auf den Reiz des bewegten

Lichtes, aber dann auf die Bewegung überhaupt, richtet neuerdings eine besondere Bernergruppe ihre Absicht. Als Sondererscheinung, wenn auch innerlich mit ihnen verbunden, steht zwischen Welsch und Bernisch der eigenartige Maler vom Bielersee, Ernst Geiger. Auch er hat die farbenzerlegende Technik, die er einst stark kultivierte, fast ganz aufgegeben. Einzig durch das Mittel der Farbe selbst, einer aufs glücklichste gewählten und angewandten Farbe, und nicht durch technische Tricks von Pinselführung und Farbauftrag weiß er seine Luganersee-landschaft in eine Erscheinung von unerhörter Lichtfülle und wunderbarer Lichtkraft zu bannen, während in dem Interieurbild „Nach dem Regen“ (Kunstbeilage) in der Wiedergabe nasser, zag durchsonnter Luft der ganze Zauber des „feucht verklärten Blaus“ lebendig wird.

Unter den nach dem Reiz des Wechselnden und werdenden in Licht und Farbe strebenden Bernern steht obenan der trotz Erinnerungen aus München und Paris merkwürdig originell anmutende Victor Surbek*). Seine schwer zu definierende, man möchte fast sagen wolfige Malweise gibt dem Bilde einen ganz unbegreiflichen Bewegungszauber, als ob es von wechselndem Licht und Wolfenschatten überhuscht würde. Ihr nicht zuletzt verdankt die Abendlandschaft, eines der hervorragendsten Werke des Turnus, seine faszinierende Wirkung; sie ist eine Berausung in Kupfer und Grün, mit lichter Spiegelung, zarten Rosadünsten und samtene Tiefen, aber vor allem ein Bewegungseindruck, der sich mit nichts vergleichen läßt. Ein ähnlicher Vortrag, nur sozusagen handgreiflicher, pompöser, vielleicht schwulstiger, fände sich auch bei Eduard

Boß*) (früher ganz auf hellen Hodlerischen Flächenstil eingestellt), doch war er am Turnus nicht beteiligt. Eine ganz andere Technik hat Emil Prochaska**), doch sucht seine zuckende Linie ebenfalls die Bewegung, während der Solothurner-Berner Otto Morach in seinem höchst seltsamen, aber fesselnden Seiltänzer auf futuristischen Wegen, mit bewußter Verleugnung aller tektonischen Begriffe Bewegungseindrücke zu erregen weiß und der eigenwillige Leo Steck durch die leidenschaftliche Hingabe an das Ethos des gotischen Bogens, dem er sein ganzes Lineament unterordnet. Eigentümlich steht zwischen diesen der kubistisch stabile Walther Plattner, den am romantischen Dachgewinkel der Nydeck bloß die Stufung und fast monochrom kubistische Auswertung der Giebeldreiecke und Dach-

*) Vgl. „Die Schweiz“ XIX 1915, 556 ff. — **) ebd. XX 1916, 99 ff.



Turnus 1916.

Violetta Diferens, Lausanne. Jour de marché (1915).

*) Vgl. „Die Schweiz“ XIX 1915, 619 ff.



Turnus 1916.

Wilhelm Balmer, Bern. Herrenbildnis (1914).

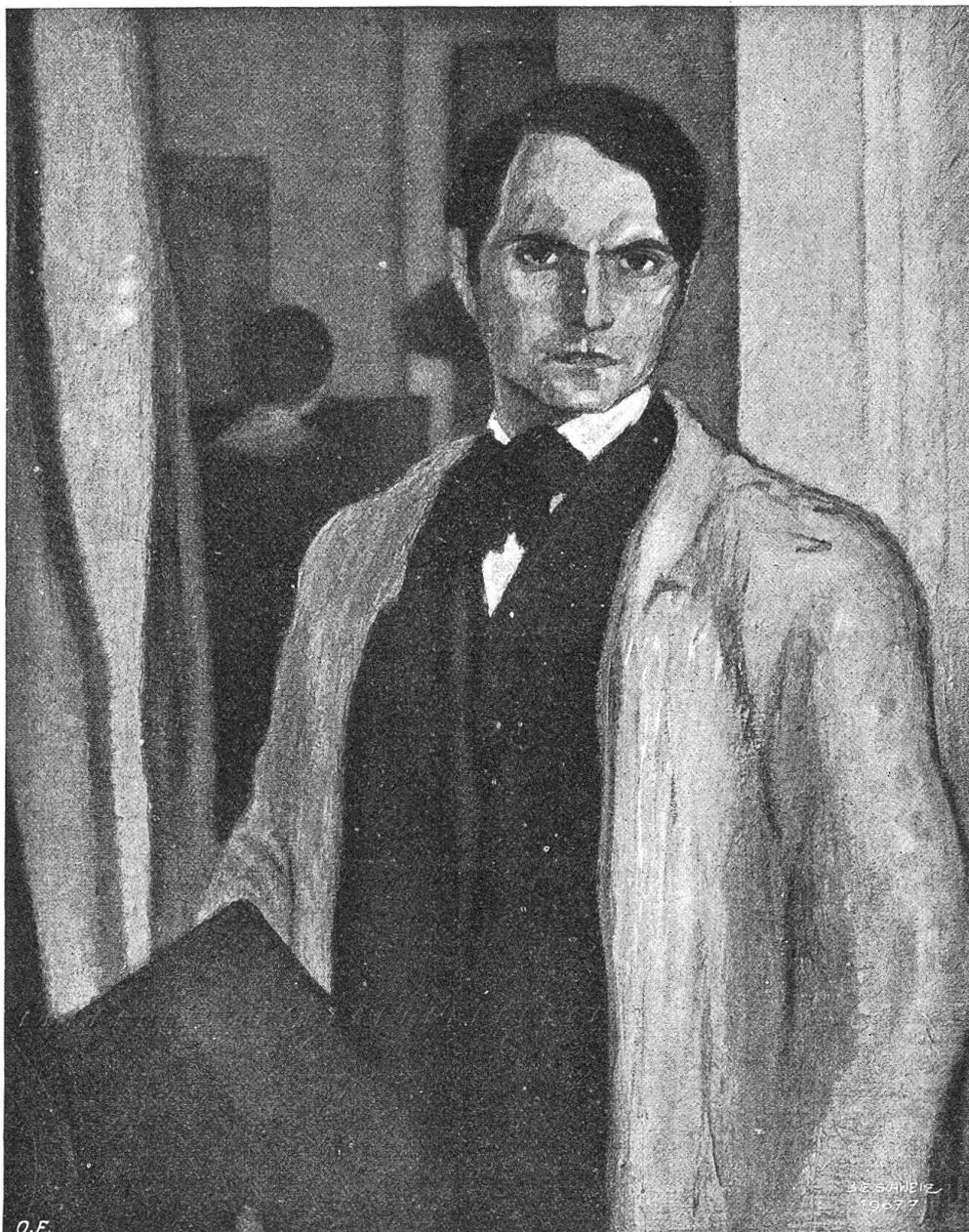
pyramiden zu interessieren scheint. Neben diesen Neuen — Arnold Brüggers Bergdorf, eigenartig in seiner farbig atmosphärischen Eindeckung, gehört auch in diesen Zusammenhang — erscheinen die effektvollen Landschaften von Emil Cardinaux und Plinio Colombi als nicht mehr ganz warm pulsende Erinnerungen an die frühere helle, ein wenig plakatmäßige Bernerschule, und auch das etwas übertriebene Volkentheater „Monte Jorno“ des Aarauers Otto Wyler (seine Aarelandschaft ist von lichtvoller, einheitlicher Schönheit) und die Winterlandschaft Max Burgmeiers, die jedoch die Tef-tonik und Kälte des Schnees in einer frischen, unkonventionellen Weise glaubhaft macht, weisen nach jener Richtung.

Neben dem lichtreichen Farbenzauber der Welschen gelangte im Zürcher Kunsthhaus zu eigentlicher Kontrastwirkung die Baslergruppe mit ihren schweren, aus dunkeln Tiefen hervorquellenden oder üppig strohenden Farben. Césanne steht ir-

gendwie fühlbar immer noch hinter der Gruppe, in der Paul Barth voransteht, aber recht fern. Barths liegendes Mädchen (S. 587) ist von großartiger Geschlossenheit der Form und imposanter koloristischer Wirkung. Aus schwarzen Schatten werden die Farben mit fast gewalttätiger Glut hervorgeholt; das funkelnde Grün der Bluse, das Scharlach der Haarschleifen, das geheimnisvolle Altrosa des Diwans und das Gelb des Vorhanges geben zusammen mit dem Marineblau des Rockes, dem matten Grau der Wand und den dunkeln, schwarzen und schwarzüberschatteten Partien einen Farbenklang von einer seltsamen, sinnlichen Gravitas, die uns ganz spontan daran denken läßt, wie Romain Rolland in seinem Jean Christophe eine nonnenhaft ernste, dunkel zugeknöpfte Baslerin zum Gefäß der glühendsten Sinnlichkeit und ein streng ummauertes Baslerhaus zum Schauplatz der leidenschaftlichsten Szenen des an Leidenschaft so reichen Romans macht. Und noch

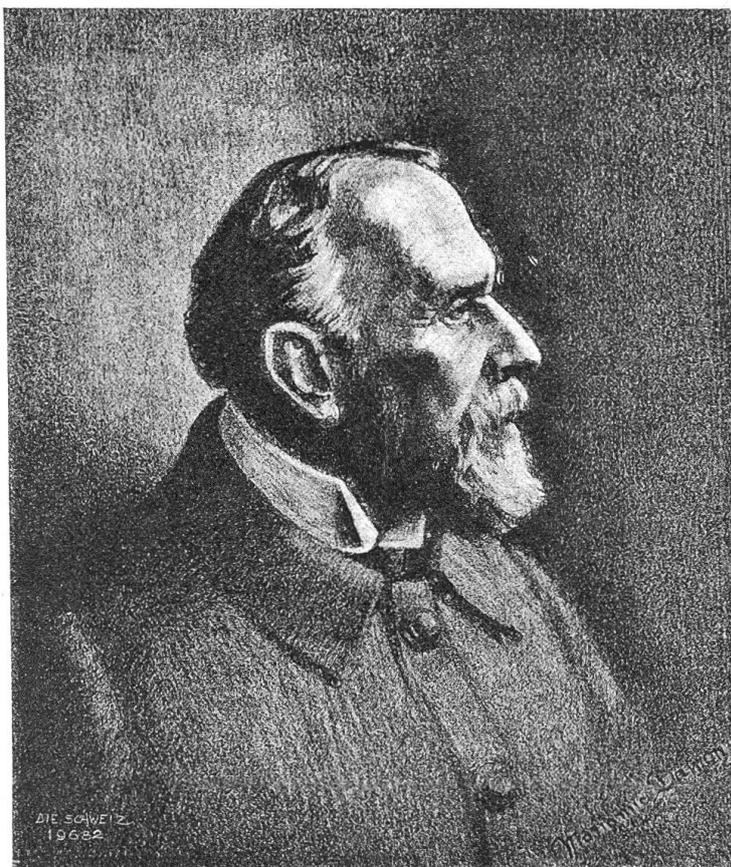
einmal wird man an Romain Rolland erinnert; an seine Worte über den genußfrohen Exotismus der Basler denkt man beim Anblick der fast erstickenden Farben- und Formenüppigkeit von Paul Burdhardts indischer Flußlandschaft, und man ist sich bewußt, daß dieser Eindruck durchaus nicht bloß auf Kosten des Gegenstandes zu setzen ist. Farblich gebändigter und auch formell geschlossener ist seine Verkaufsbude, die den Zauber dunkler Leiber im Sonnenglast besonders eindringlich macht. Irgendwie Anteil an dieser üppigen Feierlichkeit — bald mehr mit Betonung der einen oder der andern

Seite dieses eigentümlichen Doppelcharakters — haben auch andere Baslerkünstler, auch solche, die am Turnus nicht beteiligt waren. Selbst ein so lieblich harmloser Vorwurf wie das mit der Puppe spielende Kind bekommt unter dem Pinsel Joh. Jakob Lüscher, der das zarte Rosa des Kleidchens dem tiefen Grund so reizvoll entsteigen läßt, etwas merkwürdig Fesselndes und unerklärlich Geheimnisvolles, das mit dem Gegenstand in keiner Weise zusammenhängt. Nicht schlecht zu diesen Baslern paßt die ungemein lebendige Landschaft des früher dem Aargau zugehörten Ernest Bolens, dank ihrem brei-



Turnus 1916.

Albert Sauter, Satigny. Selbstbildnis (1916).



Turnus 1916. Marianne Damon, Luzern. Carl Spitteler (Lithographie).

ten, schwerfarbigen Vortrag, wogegen Hermann Meyers Kreuzigung weniger Feierlichkeit und Leuchtkraft als Härte und Buntheit zeigt und eine unangenehme Aufdringlichkeit von Farbe und Plastik; aber ein ernster Wille zur Gruppenkomposition macht sich fühlbar, und das verdient heute, wo sich so wenige mehr an dieses Problem wagen, Anerkennung. Freilich ist das Neue, das er in die Darstellung des bekannten Vorgangs bringt, die kompositionelle Zurücksetzung des Crucifixus auf Kosten einer im Brennpunkt der Aufmerksamkeit stehenden Nebenfigur nicht glücklich; dafür ist es August Wanner gelungen, einem uralten Motiv eine neue, einleuchtende Fassung zu geben. Sein Sündenfall mit der Eva im geheimnisvoll verschatteten Vordergrund, die ganz Verführung ist, Weib und Schlange zugleich, und auf die aus der Sonnenheitern Tiefe mit leidenschaftlich geöffnetem Mund und flatterndem Haar Adam zustürzt, ist von überzeugendem Drama. Schade, daß das zwar trefflich charakterisierte, aber fast

porträtmäßig genaue Gesicht der Eva etwas aus dem Stil des Ganzen herausfällt. Ein naturnahes Menschenpaar mit Kind stellt auch Eugen Ammann in seinem Abend dar. Dasselbe Motiv hat er schon früher behandelt *); aber der farbige Wille hat sich inzwischen geändert und bringt in das ruhvolle Lineament durch starke Kontraste von Hell und Dunkel eine gewisse Störung, etwas zu Absichtsvolles hinein. Einer ganz andern Welt gehört die Kunst des Baslers Paul Ahterr an, der sich die hellste, feinste Skala dienstbar macht. Das Tierstück, das wir auf unserer Kunstbeilage wiedergeben, in den delikatesten Stufungen von Gelb, Braun, Orange und den verwandten Tönen gehalten, ganz durchdrungen von einer stillen, atmenden

Sonnigkeit, gehört zu den erfreulichsten Erscheinungen des Turnus.

Bunter und weniger zusammenhängend denn je erschien heuer die Zürchergruppe, der mancher geschätzte Name fehlte, die aber andererseits durch die Zeitverhältnisse um manchen bereichert wurde, der sonst unter anderer Flagge ging, und wenn z. B. im Zürcher Kunsthaus Alfred Marxer den Carl Theodor Meyer und Wilhelm Ludwig Lehmann beigeiselt wurde, so war er dort durchaus an seinem Platz bei diesen ernsthaft schaffenden meisterlichen Münchner-Schweizern, diesen feinfühlenden Poeten der Landschaft. Sein Bild Heimatsucher (vgl. S. 590) zeichnet sich nicht nur durch die Komposition, die klare Raumlagerung und zwingende Tiefenwirkung aus und durch ruhvollen Farbenklang, es eignet ihm auch eine starke poetisch-symbolische Wirkung: dadurch daß die Tiefenlinie des Weges durch die vielfachen Horizontalparallelen sich hindurchstößt, wird schon

*) Vgl. „Die Schweiz“ XIX 1915, 301.

rein linear der Eindruck des mühevollen Vorwärtsdringens erweckt; dazu kommt die Dumpfheit des Schattenbedrückten Vordergrundes unter starken, fast grausam hellen Wolken, um den Eindruck des Schwerlastenden und Gewaltigen zu vollenden und uns die trübe Unablässigkeit eines Menschenzuges ohne Sehnsucht und Hoffnung spüren zu lassen, das trost- und ziellose Vorwärts der Enterbten des Glückes. Wie ein Lebensjubiläum wirkt neben diesem Maxer Carl Theodor Meyers fast überklares Vorlandsgemälde mit seiner grandiosen Weiträumigkeit und wundervoll licht und freudig Wilhelm Ludwig Lehmanns Frühlingstag

(Kunstbeilage): über jungem Grün das zärtliche Licht eines halbverschleierten Himmels, das die Kontraste von Tannendunkel und Buchengrün in Weichheit mildert; aber im zarten Licht das Leuchten einer besonnten Waldpartie und eines rotgelben Flecks Uferland, der, als stärkster Akzent in dem über Wald und Wasser spielenden Sonnengold, der weichen Farbenskala Vertiefung gibt und Halt. Wie verschieden diese drei Landschaften auch wirken, in der klaren Gliederung und prachtvollen Beherrschung des Raumes sind sie sich alle verwandt.

Zu den Zufallszürchern gehört auch der Florentiner-Graubündner Augusto



Turnus 1916.

Victor Surber, Bern. Schriftsteller Jakob Bührer (1916).

Giacometti, dessen „Ignuda“, ein blumiges Farbenmosaik voll zitternder Bewegung und Glut, wohl die größte farbige Faszination des Turnus darstellt; denn sie ist von auserlesener Vornehmheit in ihrer merkwürdigen Verbindung von perlmuttrigem Weiß, hellem Spangrün, tiefem Blau und Schwarz mit wenig Gelb und Rot, ist glühend ohne Grellheit, schimmernd ohne Blendung, tief ohne Dunkelheit.

Aber auch ohne solche Dazugekommene bleibt die Zürcherpalette bunt genug. Der saftig breite, wirklichkeitsfrohe Naturalismus in dem sonnenbeschienenen „Bauernkopf“ von Johannes Weber, die strenge, klargewogene Formensprache in Adolf Thomanns „Schaffhur“, Ernst Würtenbergers klassisch stilisierter Realismus in seinem ganz in Ratlosigkeit aufgelösten „Witwer“: wer wollte bei diesen bekannten Künstlern Gemeinsames aufdecken? Und Karl Itzner steht mit seinem innig feinen Fliederbild (s. nächstes Heft) so einsam da wie überall, unvergleichbar und ganz abgestellt auf seine köstliche Eigenart. Auch die Jüngern scheinen wenig Zusammenhang zu haben: der kräftige Wilhelm Hartung mit seinem breiten, noch etwas unruhigen Pinsel, Willy Fries, der noch sozusagen zweispurig auftritt, sodaß sich seine In-

dividualität noch nicht klar fassen läßt, der aber, zumal in der „Spitzenklöpplerin“ unserer Kunstbeilage, mit schöner Ruhe des Vortrages ein koloristisch und formell einheitliches Bild geschaffen hat, oder der flächenfrohe Christian Conradin mit seinem dekorativ wirksamen, aber beklemmend leblosen Schlachtenkarton, so viele Namen, so viele Wege, nur bei den ganz Jungen lassen sich etwa gemeinsame Strebungen herausfühlen. Die Sehnsucht nach der tiefen, gehaltenen, einheitlichen Tonigkeit einer essentiell male-ri-schen Weise als Reaktion gegen Farbenlärm und Linienklarheit einer jungen Vergangenheit macht sich geltend in Bertel Weltis interessanter Rauch- und Dunststudie aus der Düsseldorfer Altstadt und vor allem in dem kleinen, wertvollen Interieurbild von Ernst Georg Rüegg und in des jungen und doch schon so eigen und sicher geprägten Adolf Holzmann Stillleben von ausgesuchter Schönheit der gedämpften Farben und seiner Zürich-seelandschaft, die satt, voll, beruhigt wirkt und doch lebendig. Ganz anders aber lauten wieder die künstlerischen Glaubensbekenntnisse eines Otto Meister, dessen großes Bild „Bei der Toilette“ gewiß noch manches Unbezwungene in Farbe und Formgebung zeigt, aber doch einen durchaus eigenartigen dekorativen Willen

verrät und eine starke, persönliche Linie, oder eines Albert Kohler, dessen Horngruppe hauptsächlich durch das bestimmte Erfassen der Form und des Raumes so bedeutend wirkt. Und Welten liegen zwischen den präzisen, primitivistischen — wie in Fayence gedachten — Tempera-Jünglingen Paul Bodmers, dem nicht nur in Linie und Farbe pikanten Liebespaar Karl Hügin und Werner Webers ersten Büchern, die soviel Andacht für das Stoffliche und die gedämpfte Schönheit der couleurs fanées bekunden und ein so sensibles Malerauge. Wollte man gar der Zürchergruppe auch die Winterthurer beizählen, Carl Montag mit seinen Bildern einer ungestümen saftigen Farbigeit (unsere Leser haben jüngst *)



Turnus 1916. Hanni Bay, Chur. Mädchenbildnis (1915).

*) „Die Schweiz“ XX 1916, 287 ff.



Turnus 1916.

Paul Canner, Herisau. Meine Schwester.

ein Mehreres von ihm gesehen und vernommen) und Jean Affeltranger, dessen farbig ungemein feingestimmte Landschaften – auch sein Pointillismus ist bedeutend stiller geworden – einen respektablen Rang einnahmen am Turnus, so würde das Bild noch vielgestaltiger.

Viel eher lassen sich bei den paar ausstellenden Luzernern verwandte Züge erkennen. Georges Troxlers famose Hühner stehen offenbar nicht im Schatten, sondern im Licht Franz Elmigers, der mit zwei breiten, sonnigen Tierstücken vertreten ist, und auch Ernst Hodel liegt nicht zu weit davon ab, wogegen R. F.

Schobingers „eingeschlafener Bauer“ (S. 589) entschieden nach der Richtung Buri weist.

Nur schwach vertreten sind die Tessiner Maler; unter ihnen wäre zu nennen Edoardo Berta, der den falschen Segantinipinsel auch nach und nach aufgeben zu wollen scheint, mit zwei Landschaften, von denen die eine der Stimmung nicht entbehrt, und Augusto Sartori mit der melodiosen Träumerei seines „Trost“ betitelten Temperabilides, das wir S. 588 wiedergegeben.

Es ist natürlich, daß einer dekorativ gerichteten Kunst das Porträt mit seinen wesentlich imitativen Forderungen beson-

dere Schwierigkeiten bietet; dennoch ist unsern dekorativen Schweizern die Bildniskunst nicht abhanden gekommen. Auch hier hat die neue Anschauung nach anfänglichem vielfachem Versagen schließlich befruchtend gewirkt, und es ist interessant zu sehen, wie sich die verschiedenen Künstler mit dem Problem abfinden. Unsere Abbildungen bieten ein paar instruktive Beispiele. Wie sich der strengste dekorative Wille mit den Ansprüchen des Porträts zu vereinigen vermag, zeigt das Selbstbildnis Ferdinand Hodlers (Kunstablage). Alles in diesem Bild ist Sprache der Linie und der Farbe und die Rauffüllung aufs genaueste dem Ethos des ruhevoll konzentrisch geschlossenen Quadrats angepaßt (man beachte die Rolle, die Vertikale und Horizontale in der Formensprache des Kopfes übernehmen und wie sicher die durch Schulter und Rock geleiteten Diagonalen der konzentrischen Verfestigung der Bildfläche dienen), und doch welch überzeugende Wirklichkeit in der Erscheinung des prachtvoll modellierten Kopfes, welch großartig einfache Erfassung des Wesentlichen im Charakter des Menschen! Eine zerfasemde Psychologie will dieses Bildnis nicht geben, sondern eben jene wesenhaften Züge herausgreifen, die die körperliche und geistige Struktur



Turnus 1916. Amanda Tröndle-Engel, Solothurn.
Primeln (Linoleumschnitt).

des Menschen bestimmen. In direkten Gegensatz zu dieser vereinfachenden Charakterisierung stellt sich die ganz fein differenzierende Psychologie Wilhelm Walmers. In dem S. 592 wiedergegebenen Herrenbildnis ist das Persönliche und Geistige mit einer Sensibilität empfunden und einer Lebendigkeit wiedergegeben, wie man es in der Kunst weder häufig noch nahe findet. Daß sich ein so feiner Psychologe die Hände nicht entgehen läßt, ist selbstverständlich, und er hat es denn auch verstanden, die Sprache dieser lebendigen Organe zu befreien, sodaß man Lust verspürte, sie in Worte zu fassen, wenn man davor nicht zurückscheute. Ganz auf Bewegung und die Imponderabilien des Ausdrucks ist Surbeks Bildnis des Schriftstellers Jakob Bührer (S. 595) abgestellt, obschon das Modell scheinbar in ruhiger Haltung gegeben wird und uns sogar die Augen, diese offenbarsten Veräter der Seele, entzogen werden. Daß dennoch der Eindruck einer außerordentlichen Beweglichkeit und Spontaneität von diesem — übrigens sehr ähnlichen — Bildnis ausgeht und sich auch das Geistige so stark und direkt ausspricht, ist eine Merkwürdigkeit, die wohl zum guten Teil dem Besondern von Linie und Technik dieses Malers zuzuschreiben ist. Durchaus ruhevoll ist dagegen das Selbstbildnis Albert Sauters (S. 593) gehalten. Vielleicht geht die menschliche Charakteristik nicht sehr tief; aber die Porträtähnlichkeit ist offenbar erreicht, ohne daß dadurch in die Gesamterscheinung des linear und statisch streng organisierten Bildes eine Störung gekommen wäre, während Paul Tanner das Porträt der Schwester (S. 597) seiner dekorativen Formel nicht einzubeziehen vermochte. Die ganz plastisch-realistisch gefakte Persönlichkeit hat kein Verhältnis zur Fläche des Hintergrundes. Der sonst so feine Schmuckinn dieses ideenreichen St. Gallers — Ideenreichtum und Schmuckfreude scheint den Künstlern der Brokatstadt überhaupt zu eignen; man denke an den sinnig geistreichen Frik Gilsi mit seinen koloristisch-dekorativen Aspirationen und an den nach ziervoller Grazie strebenden Theo Glinz — Tanners ornamentaler Sinn reichte diesmal nur zur Schaffung schmückenden Beiwerks,



Turnus 1916.

Werner Engel, Thun. Stilleben.

nicht aber zur dekorativen Gestaltung des Ganzen. Als Beispiel eines guten ähnlichen Porträts ohne besondere dekorative Ansprüche mag das Bildnis Carl Spittlers von Marianne Damon (S. 594) gelten, wogegen bei dem frisch gemalten Mädchenporträt von Hanni Bay (S. 596), das aus dunkeln Holztonen die kräftigen Züge so fest herausholt, die Absicht augenscheinlich mehr auf künstlerische Wirkung als auf Ähnlichkeit gerichtet war.

Die Plastik war am heurigen Turnus nicht sehr stark vertreten, und viele gute Namen fehlten auch da, jedoch nicht Werke von künstlerischer Bedeutung. Einige davon finden hier ihre Wiedergabe: August Heers Baselbieter Bauer (S. 604), ebenso köstlich in der Erfassung des Persönlichen wie des Rassentypus, ausgezeichnet in der Plastik und der malerisch reizvollen Oberflächenbehandlung des Steins, Arnold Hünerwadels „Sitzende“ (S. 601), ein Werk von feinfühlig weichem Linienfluß und zartester Rhythmik, Rudolf Wenings genrehafter, famos gearbeite-

ter „Chüngelibueb“ (S. 603), Motiv und Formen, die in dänischem Porzellan gedacht zu sein scheinen, in hartem Porphyrganit und großen Dimensionen ausgeführt, ohne deshalb stilwidrig zu wirken, Walter Mettlers Relief mit dem fein und humorvoll bewegten Kindertanz (S. 602) und dann jenes Frauentöpfchen Hermann Hubachers (S. 605), das eine der Kostbarkeiten des Turnus darstellte. Der Gedanke an Quattrocento und Leonardo liegt so nahe, daß man sich scheut, ihn auszusprechen, und doch fühlt man zugleich, daß damit nur etwas sehr Neuzerliches angedeutet ist. Die herbe Grazie, der Schimmer eines nicht zu fassenden Lächelns und eine gewisse Zuspitzung der Formen erinnern allgemein an jene Zeit, da die naive Innigkeit dahin war und der Lebensüberschwang schon die Askese verlangte; aber kaum daß sich eine bestimmte Vorstellung zum Vergleich meldet, etwa der zeigende Engel in der Vierge aux rochers oder Verrocchios David, so fühlt man gleich, daß es nicht stimmt und wie der eigentliche Charme

dieses und der Hubacherschen Frauenköpfe überhaupt ganz im Persönlichen wurzeln muß. Aber noch anderes, was hier nicht abgebildet werden konnte, verdient Beachtung: eine Studie in Gips von Georges Aubert, deren malerisch zarte Behandlung und Lichtrechnung an Renoirsche Plastik erinnern, des Solothurners Leo Berger tüchtige Porträtbüste von Oberstdivisionär de Loys, ein malerisch molliges Damenbildnis Ernst Kiblings, dessen Naturwahrheit bei diesem hervorragend dekorativen Künstler so sehr überrascht, wie die dekorierte schwächliche Umfrangung des lebenswarmen Kopfes peinlich berührt, des genialischen Baslers Jakob Probst durchaus persönlicher und kraftvoller „Sänger“, Form und Ausdruck ins Gigantische gesteigert, und die weibliche Porträtbüste von Ida Schaer-Krause, meisterlich gearbeitet, von verblüffender, aber auch fast bedrückender Wirklichkeitstreue. Es gehört jenem Porträtstil an, der das Wort von der Sprechenden Ähnlichkeit gezeitigt hat, die einen fast vergessen macht, daß man es mit Kunst zu tun hat und nicht mit der lebendigen Wirklichkeit. — Neben den Werken der bekannten Medailleure Hans Frei, Karl Hännly und Jean Kauffmann hat auch Arnold Stockmann, der Luzerner Gold- und Silberkünstler, für den Heinrich Federer bei uns die erste Lanze gebrochen*), ausgestellt, einen Zyklus von vier in Eisen getriebenen Medaillen, „Kriegstageszeiten“, die das düstere aktuelle Thema im Geist und in der Linienführung alter Totentänze kraftvoll behandeln. Schließlich bedarf auch die verhältnismäßig stark vertretene Kleinplastik der Erwähnung, Karl Fischers eigenartig stilreine Dreimädchengruppe in Holz, des Biellers Albert Grupp kleine Eva, pikant an die Formensprache ägyptischer Votivfiguren erinnernd, Hugo Siegwarts klarlinige Bronzen, das feingliedrige Mädchen mit Ball und der kraftvolle Steinstoßer, Eduard Zimmermanns ergötlich derber Bacchantentanz und die ungemein anmutvoll bewegten glasierten Terrakotten von Jeanne Perrochet.

Und noch auf etwas soll hier hingewiesen werden: wie zahlreich, stattlich und

*) „Die Schweiz“ XVII 1913, 429 f.

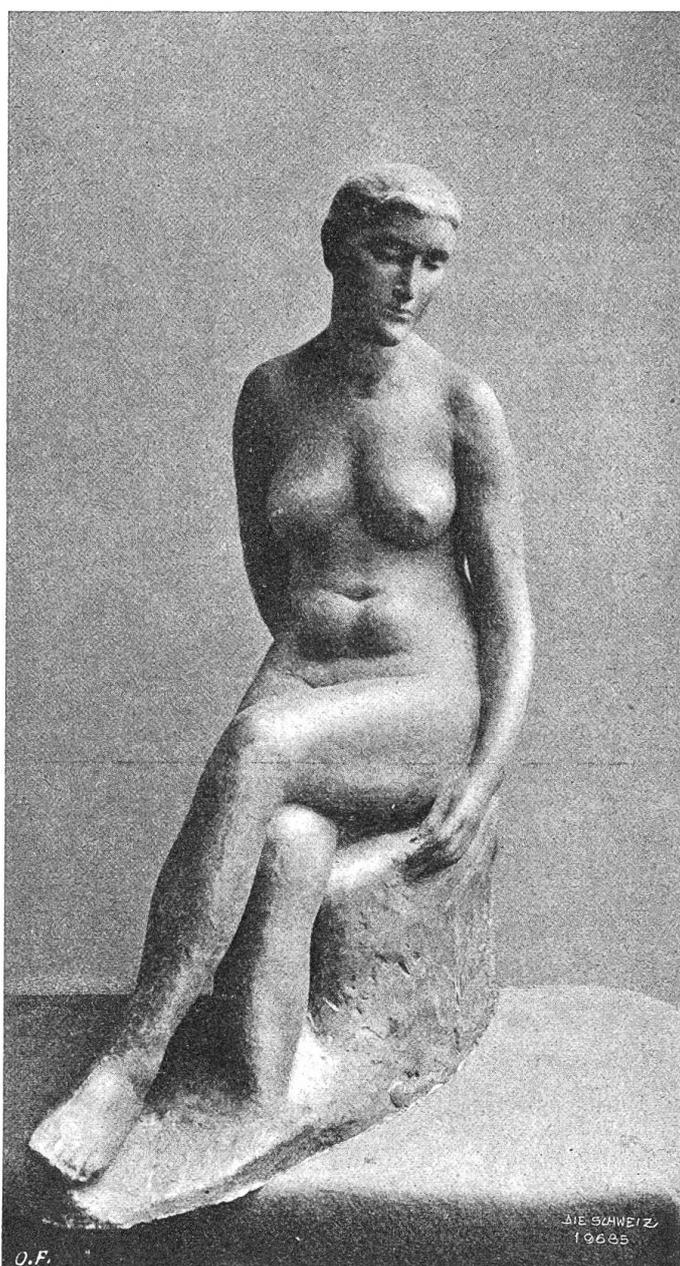
tüchtig unsere Künstlerinnen an diesem Turnus vertreten waren. Zwei Malerinnen und zwei Bildhauerinnen haben wir bereits genannt; unsere Reproduktionen zeigen ferner die lebendige, farbig angenehme Marktimpression von Violette Diferens (S. 591) und Marie Stiefels Zigeunermutter (s. Kunstbeilage), gleich bedeutsam in der Erfassung des dekorativen wie des seelischen Momentes. Das Bild verrät auf den ersten Blick die geschickte Graphikerin, gewohnt in klargestanderten Farben und Flächen zu schauen. Lineament und Komposition sind streng, der farbige Gesamteindruck in der energischen Richtung auf Grün und Blau wohlklingend und einheitlich, das Menschliche des Problems aber innig empfunden und rührend ausgedrückt. Nur höchst mangelhaft vermag unser Schwarzweißdruck (S. 598) den farbig so glücklich gestalteten Linoleumschnitt der Meisterin dieser Technik, Amanda Tröndle-Engel, wiederzugeben; der grüne Topf, Gelb und Rot der Primeln und der lebhaft weißschwarze Hintergrund ergeben einen kräftigen, freudigen und klaren Zusammenklang. Ueberhaupt muß die Vorliebe der Frauen für die Graphik auffallen. Sie haben dem Turnus einen Drittel der ausgestellten Griffelwerke beige-steuert, und ihre Blätter durften sich sehen lassen auch neben den Meisterholzschnitten Adolf Thomanns und Karl Hännlys, dem phantastisch humorvollen farbigen Blatt Bertel Weltis, neben den großgeschauten Radierungen Edouard Ballets, den eigenwillig bewegten des geistreich romantischen Ernst Georg Rüegg, den tiefempfundenen symbolischen Arthur Riedels und neben Charles Weltis famoser „Furt“. Vor allem sind da neben dem Linoleumschnitt von Amanda Tröndle-Engel diejenigen zu nennen von Martha Sigg, die aus der Schwarzweißwirkung alles herauszuholen versteht, selbst das flimmernde Spiel der Lichter, und die grotesk-amüsanten von Elise Stranz; dann hat Martha Cunz einen ihrer meisterlichen farbigen Holzschnitte ausgestellt und ebenso Marie Stiefel, und den fein empfundenen, schön tonigen Radierungen von Anna Spühler und Sophie Hausler fehlte es weder an Bewunderern noch

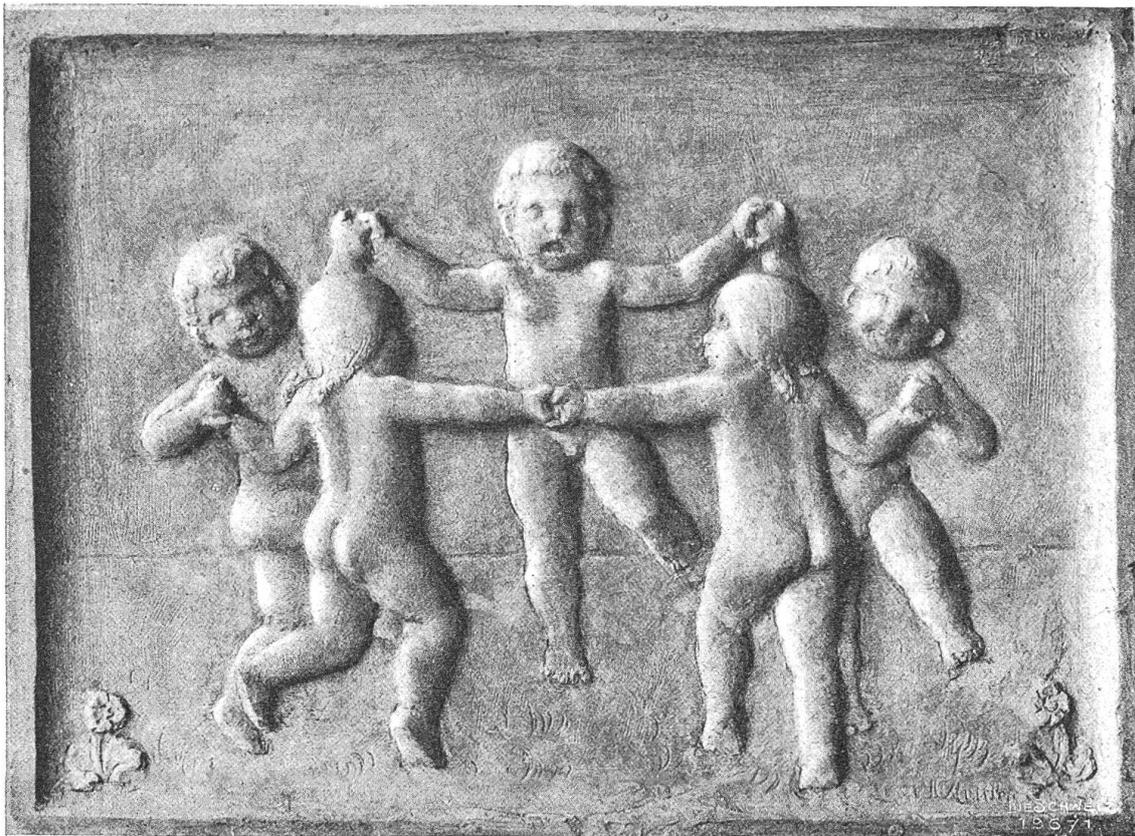
Käufern. Etwas nach Surbek'scher Anschauung weisen die interessanten Tuschzeichnungen von Hannah Egger, eigenartig und seltsam unter allen aber steht Helene Dahm da mit einer Monotypie, in der ihre leidenschaftliche, faszinierende Linie Triumphe feiert.

So wenig wie bei ihren männlichen Kollegen können wir bei den Malerinnen auf alle Ausstellenden hinweisen, nur ein paar Werke seien hervorgehoben: der Baslerin Selma Siebenmann alte Frau, ein Gemälde von strengster Struktur, mit etwas kubistischem Einschlag, unerbittlich im Zwang der Form und der dumpfen Farbe, aber auch zwingend in der Wirkung, dann das farbig lebendige Honfleurbild von Anna Viërow, dessen starke farbige Glächigkeit vielleicht etwas leer und bunt wirkt, die als tonig-koloristische Impression sehr bemerkenswerte Studie von Martha Burckhardt, die durch das Bewegungsmotiv interessante Landschaft von Adèle Villjeqvist, das farbig feine Bildnis von Marg. Frey-Surbek und das kühne Bildchen von Charlotte Weiß mit seinen lebhaften Farben und flämmelnden Linien. In feingestuftem und geeinten Tönen weiß Fanny Brügger das Bild eines strickenden Mädchens aufzubauen und bietet zugleich eine gute psychologische Studie in der Wiedergabe der schwierigen, fingermarkierenden Arbeit des Strickens. Ähnliche Motive behandeln Martha Haffter in ihrer frisch und lebendig aufgefaßten „Leseratte“ und Marie Stückelberg in dem anmutigen Bild „Vertieft“. Farbig vornehm, formell kräftig und geschlossen ist der Walliser Bauernjunge von Else Thomann-Buchholz.

Weniger denn je läßt sich heute unsere Schweizer Kunst

in eine Formel zusammenfassen; sie muß umso vielgestaltiger werden, jemehr junge Kräfte ihr zuwachsen, die daran sind, aus der Moderne von gestern eine solche für morgen zu schaffen. Wenn sich aber hie und da bei unsern Jüngsten Tendenzen zeigen, die nach alten Meistern zurückweisen und uns an Namen wie Rembrandt, Leonardo, Dürer, an Gotik und Alt-Hellas denken lassen, so glaube man ja nicht, daß dies im Widerspiel zu jener Anschauung, die wir heute noch als die moderne empfinden, geschehe und Umkehr bedeute; vielmehr ist es eben dem Umschwung, den die moderne Kunst





Turnus 1916.

Walter Mettler, Zürich. Kindertanz (Gips).

brachte, der Vertiefung forderte und Erkenntnis schuf, zu danken, daß unsere Jüngsten sich mit ihrer Künstlersehnsucht den Größten großer Vergangenheiten

wieder nähern dürfen, nicht mehr als Nachahmer von Neuzerlichkeiten, sondern als Jünger im Geist.

M. W.

Abschied

In meinem Garten fallen
Die Blätter gelb und rot,
Und von den Blumen allen
Sind viele welk und tot.
Nun muß hinaus ich schreiten
Zum stillen lichten Riet,
Wo leis, aus duftgen Weiten
Die Welle landwärts zieht.
Dort webt ein sonnig Leuchten.
Es blinkt und sprüht im Rohr —
Von Vögeln, flutgescheuchten,
Zuckt schriller Laut empor.
Und längs den niedern Weiden
Zeitlosen schimmern Klar:
„Auch du willst gehn und scheiden,
Du schmerzendunkles Jahr . . .“

Ich falte still die Hände
Und schau der Sonne zu,
Wie überm Seegelande
Sie rückt und zieht zur Ruh.
Mir ist, als fühl' ich wieder
Von vielen, die dahin,
Die Blicke voller Güte
Durch meine Seele ziehn . . .
Dürft ich auch leise gehen,
Und alles wär vollbracht —
Mit deinem kühlen Wehen
Wann rufft du, dunkle Nacht?
In meinem Garten fallen
Die Blätter gelb und rot —
Von meinen Wünschen allen
Sind viele welk und tot . . .

Elisabeth Luz, Männedorf.