

Zeitschrift: Jahrbuch Oberraargau : Menschen, Orte, Geschichten im Berner Mittelland
Herausgeber: Jahrbuch Oberraargau
Band: 44 (2001)

Artikel: Werner Neuhaus 1897-1934 : ein Schüler Cuno Amiets
Autor: Schaftroth, Anna
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1071527>

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: 06.03.2026

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

Werner Neuhaus 1897–1934

Ein Schüler Cuno Amiets

Anna Schafroth

Im Herbst 1997 war im Kunsthaus Langenthal unter dem Titel «Werner Neuhaus – Maler zweier Welten» das Schaffen dieses in Basel aufgewachsenen Berner Künstlers in einer grossen Retrospektive zu sehen. Die Ausstellung hatte das Ziel, die Werke des von der Rezeption lange vernachlässigten Malers einem breiten Publikum zugänglich zu machen und basierte auf einer überregionalen Zusammenarbeit. Das Kunsthaus Langenthal beauftragte mich mit der Ausstellungsrealisation und die Simon Gfeller Stiftung Heimisbach konnte damit die langgehegte Idee, zum hundertsten Geburtstag des Künstlers eine Ausstellung anzuregen, umgesetzt sehen. Sie fungierte als Herausgeberin des parallel dazu erschienenen reich illustrierten Katalogbuches Werner Neuhaus – Maler zweier Welten.¹

Die Motivation der Stiftung erklärt sich aus der verwandtschaftlichen und freundschaftlichen Beziehung von Werner Neuhaus zur Familie Gfeller: Neuhaus wurde 1926 durch die Heirat mit Hedwig Gfeller der Schwiegersohn des Emmentaler Dichters Simon Gfeller (1868–1943). In der Ausbildungszeit in der Malklasse der Basler Gewerbeschule hatte Neuhaus sich mit dessen Sohn Werner angefreundet und so die Familie kennengelernt.

Werner Neuhaus wurde im Jahr 1984 in Burgdorf und Chur erstmals möglichst umfassend gewürdigt. Nach dem Tod von Hede Neuhaus-Gfeller und Werner Gfeller im Jahr 1985 verbesserte sich der Zugang zu den Quellen erheblich, sodass neues Dokumentationsmaterial viele Vermutungen und Hypothesen korrigieren half. Die offensichtliche Hinwendung des Künstlers zum Realismus um 1930, nachdem er als «Rot-Blau»-Mitglied zuvor den Expressionismus als Ausdrucksform gepflegt hatte, war bisher als passiver Vorgang dargestellt worden. Das neue Material und eine genaue Werkanalyse hilft nun entschieden, das Problem der so gegensätzlichen Werkhälften erklärbarer zu machen.



Oschwand, Wohn- und Atelierhaus von Cuno Amiet. Fotografie, um 1950

1. Oschwand

In der Biographie von Werner Neuhaus zeigt sich ein Bezug zum Oberaargau. Gut ein Jahr lang hielt sich der zur damaligen jungen Basler Künstlerschaft gehörende Neuhaus während der Jahre 1921/22 als Schüler Cuno Amiets auf der Oschwand auf und blieb diesem bis zu seinem frühen Tod 1934 freundschaftlich verbunden.

Es ist offensichtlich, dass der ausgebildete Lithograf Werner Neuhaus während der Ausbildungszeit in der Malklasse der Allgemeinen Gewerbeschule Basel aus seiner Unsicherheit nicht herausfand. Erst der Aufenthalt bei Cuno Amiet auf der Oschwand in der Zeit von Frühling 1921 bis Frühsommer 1922 brachte grössere Zuversicht im Umgang mit der Malerei. Er schrieb Anfang 1921 an Werner Gfeller:

«Mein lieber Werntsch!

Es ist stets eine Freude die Gewissheit zu haben, dass es noch Menschen gibt die für Grosses empfänglich sind und die der Alltag unseres so ma-

terialistischen Zeitalters noch nicht abgestumpft hat. Man kann das nur richtig einschätzen wenn man selbst in einer Umgebung lebt die – wenn sie es schon nicht an Güte fehlen lässt – doch nicht im Stande ist mit einem zu fühlen und deren arme kleine Seelen das Leben, das sie nie begreifen konnten (wenn sie es schon verneinen) zerdrückt hat.

... Ich mache mir immer den Vorwurf, dass ich noch viel zu viel rede, dass das klägliche des Resultates im krassen Gegensatz zum Gefühlten und Gesprochenen steht... Dass ich kein geborener Maler bin weiss ich und das klein bisschen das mich dieses Leben schon gelehrt hat ist ihm immer mit grosser Mühe abgerungen worden. So war es in der Schule wie in der Lehrzeit und wird es auch so bleiben. Was andere, glücklicher leicht kapierten braucht bei mir lange, lange Zeit. Doch lasse ich mich dadurch nicht entmutigen und werde halt immer wieder von neuem probieren und versuchen – das einzig Gute ist, dass das Ziel immer ganz bestimmt vor Augen ist und ich vor den Schwierigkeiten des dornigen Weges nicht zurückschrecken werde. Wenn es mir auch nie gelingen wird was man so gute Malerei nennt zu machen hoffe ich doch bestimmt mit den Jahren etwas zu schaffen das lebt. An das glaube ich. – Gegenwärtig arbeite ich noch viel zu wenig das bequeme Leben im Elternhaus ist mir ein Hemmschuh und ich wäre froh, wenn ich zu einem tüchtigen Meister könnte. Ich muss sehen, dass da auf irgend eine Art und Weise im Frühjahr eine Änderung eintritt. Der Mangel einer guten Schule macht sich doch bemerkbar. ...»²

Dass Neuhaus in Cuno Amiet den Meister sah, der den Mangel an guter Schule wettmachen sollte, lag im guten Ruf Amiets in Basel begründet. Amiet stellte 1921 in der Kunsthalle Basel aus und Neuhaus sah in ihm, wie der spätere «Rot-Blau»- Kollege Albert Müller (1897–1926), der 1918 bei Amiet gewesen war, wohl den geeignetsten künstlerischen Lehrmeister.

Cuno Amiet und sein Wirken seit 1898 auf der Oschwand kann an dieser Stelle nur gestreift werden. 1908 hatten Amiets ein Wohnhaus gebaut, 1912 konnte das benachbarte Bauernhaus zum Atelierhaus umgebaut werden. An Gruppenausstellungen oder mit Einzelausstellungen war er während dieser Zeit in Paris, Wien, München, Dresden, Amsterdam, Köln etc. und in verschiedenen Schweizer Städten präsent. Der Erste Weltkrieg bremste Amiets Tätigkeiten, und erst 1922 stellte er wieder im Ausland aus.



Ernst Ludwig Kirchner (rechts) zusammen mit Erich Heckel und Anna Amiet 1912 in Köln.

Anfangs des zwanzigsten Jahrhunderts kamen erste Schülerinnen aus Deutschland auf die Oschwand. Darunter waren Helene Thausig, Emma Schlangenhäuser, Lotte Wahle, Trissy Batsch u.a.; dann folgten die Solothurner Freunde Gertrud, Margrit und Josef Müller, dann Ottilie Gassmann-Spillmann, Maria Haag und Kingsley Doubleday aus London. Erst die jüngere Generation Schüler und Schülerinnen, zu welcher Werner Neuhaus gehörte, machte grösstenteils die Kunst zum Beruf: Albert Müller, Werner Miller, Fritz Zbinden, Hanny Bay, Helene Roth, Hannah Egger, Marc Gonthier, Ernst Morgenthaler, Bruno Hesse, Sasha von Sinner (Morgenthaler), Walter Sautter, Hanni Miller, Eveline Griesbach-Huber, Marguerite Richard-Augsburger, Greti Benteli, Armand Bally und als letzter Schüler und Amiet am nächsten stehend Peter Thalmann. Die Oschwand bot den Schülerinnen und Schülern ein internationales Klima mit Kontakten in alle Welt und gleichzeitig eine Stabilität als kleiner Ort in idyllischer Landschaft.

Vergegenwärtigen wir uns die Situation auf der Oschwand anfangs der zwanziger Jahre. Werner Neuhaus kam in ein seit gut zwanzig Jahren eingerichtetes Maleratelier des damals nach Ferdinand Hodler (1853–1918) berühmtesten Schweizer Künstlers, in eine auch privat ansprechende und prägende Atmosphäre: Künstlerinnen und Künstler, Sammler und Mäzene aus den Bereichen Literatur, Musik und Kunst gingen bei Anna und Cuno Amiet ein und aus.

Diese anregende Atmosphäre muss Werner Neuhaus beeindruckt haben, er lernte viel bei Amiet und fühlte sich wohl. Ich gehe davon aus, dass Neuhaus zu Cuno Amiet eine Beziehung aufbaute, die für ihn das Ziel erfüllte, bei einem Meister zu arbeiten, die aber nicht zu eng sein durfte, um die Gefahr des zu starken Nachahmens klein zu halten. Dies ist daran abzulesen, dass er auf der Oschwand mit allen bildlichen Ausdrucksformen Amiets experimentierte und sich, sobald er wieder in Basel war, deutlich davon emanzipierte.

Ohne Zweifel macht sich in den während des Jahres auf der Oschwand entstandenen Aquarellen und Bildern die konkrete Anleitung durch Amiet bemerkbar. Neuhaus eignete sich die freie Farbanwendung Amiets in Landschaftsbildern und Selbstporträts an. In Aquarellen untersuchte er die Wirkung farblicher Verfremdungen. Er malte zum Beispiel ein Waldstück in gelben und roten Tönen. Die frei fliessenden Formen und die ungewohnte Farbgebung in solchen Werken zeigen, dass im lebendigen Oschwander Internatsklima bei Neuhaus Sicherheit und Experimentierfreudigkeit zunahmen.

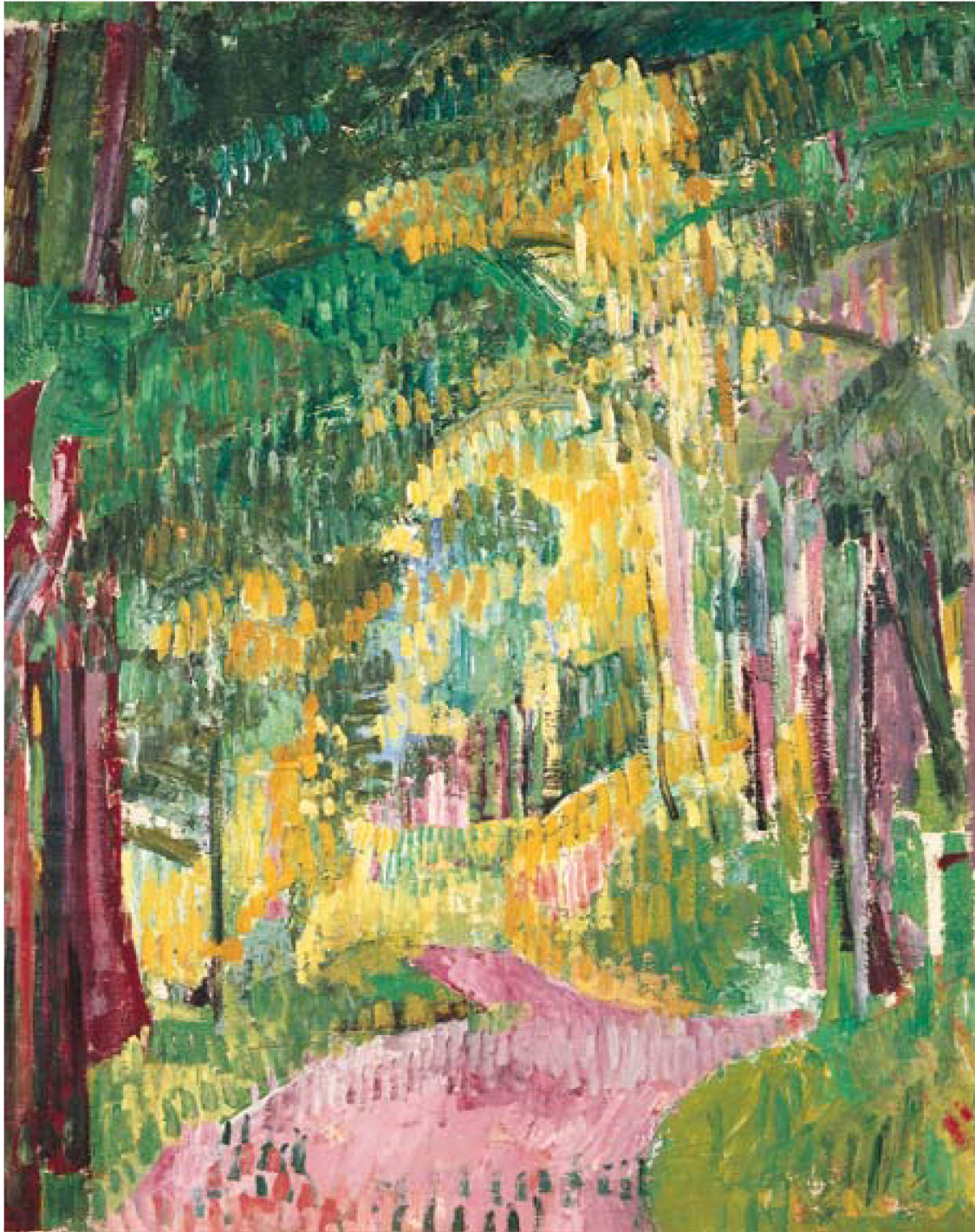
In einem Brief an die befreundete Hede Gfeller schrieb er über einen kurzen Aufenthalt im heimatlichen Basel:

«...und war während dieser Zeit in Basel aber ich fühlte mich so entsetzlich eingeengt in den grauen Häuserreihen dass ich mit Ungeduld die Tage zählte die mich der lieben Oschwand näherbrachten. Leider nur für kurze Zeit – denn ich habe mit den Meinen ausgemacht, in 1 oder 2 Monaten wieder heim zu kommen um in Basel wieder weiterzufahren. ... Herr Amiet weiss allerdings noch nichts von meiner Absicht und ich zögere von Tag zu Tag ihm dieselbe mitzuteilen. ... Die Gründe sind vorallem finanzieller Natur ... Aber wie gesagt mir graut [davor,] von den fröhlichen Menschen weg zu den trockenen, kalten Baslern [zurückzukehren]. ...

... ich habe Herrn Amiet Unendliches zu danken, hat er mir doch in meinem Berufe Wege gezeigt die ich früher gar nicht ahnte und die Malerei



Selbstporträt, ca. 1921, Öl auf Papier, auf Karton, 43 × 35 cm, Stadt Burgdorf



Waldinneres, ca. 1922, Öl auf Papier, auf Karton, 71,5×59 cm, Stadt Burgdorf



Landschaft bei Oschwand, ca. 1922, Öl auf Papier, auf Karton, 57×71 cm. Privatsammlung, Luzern

ist von einer herrlichen Vielseitigkeit – ich habe ihn schätzen gelernt und das Jahr Oschwand wird mir unvergesslich bleiben. ...»³

Im Anschluss an diese fruchtbare Oshwander Zeit unternahm Neuhaus von Anfang Juli bis Ende August 1922 eine ausgedehnte Deutschlandreise, die ihn für einige Wochen nach München, von dort nach Hamburg, Berlin, Dresden, Nürnberg und wieder für eine Woche nach München führte. Leider sind im Nachlass keine zuverlässigen Angaben zu den Destinationen erhalten geblieben, diese lassen sich nur anhand des erhaltenen Teils der von Neuhaus geschriebenen Briefe und Karten rekonstruieren.⁴ Seinem Lehrer Cuno Amiet berichtete er von starken Kunsteindrücken. In leicht ironischem Ton antwortete Amiet kommentierend dem aus seiner Perspektive eben erst selbstständig gewordenen Schüler:

«Lieber Herr Neuhaus

Sie haben uns mit allen Ihren Briefen u. Karten eine grosse Freude ge-



Cuno Amiet: Wintersonne, 1927, Öl auf Leinwand, 80×100 cm, Sammlung Eduard Gerber, Bern (Blick von der Luftröhre gegen Roterhus und Mutzgraben)

macht. Es war für uns u. hauptsächlich für meine Frau u. mich lustig zu sehen, was für einen Eindruck Ihnen die Welt draussen, die grosse Welt, nicht etwa die kleine Welt von Oschwand mit weiterer Umgebung die vom Bodensee bis Genfersee reicht, macht. Und alles kam so überraschend. Die grossen Prachtsmenschen wie Rembrandt werden klein u. machen den andern Platz. Er muss Rubens weichen. Und Slevogt ist besser als Liebermann u.s.w. Aber das macht alles gar nichts. Die Hauptsache ist, dass Sie einmal etwas sehen u. frisch sehen, ohne Voreingenommenheit. Jeder sieht nach seiner Verfassung u. keiner weiss, ob er das Richtige sieht.»⁵

Im gleichen Brief äusserte sich der Meister, der sechzehn Jahre zuvor Mitglied der expressionistischen Künstlergruppe «Die Brücke» geworden war, sehr abschätzig über Edvard Munch, dessen Ausstellung er nun auch gesehen habe. Dies erscheint vor dem Hintergrund des sich abzeichnen-

den Konflikts in der vereinfachenden Einschätzung «guter» und «schlechter» Malerei im Verlauf der zwanziger und dreissiger Jahre wesentlich. Cuno Amiets diesbezügliche Meinungsänderung ist ein Symptom für die Entmutigung und schliessliche Marginalisierung der Avantgarde in den dreissiger Jahren.

Auf Neuhaus bezogen, bedeutet die Einschätzung der Munch-Ausstellung durch Amiet eine deutliche Kritik an Zielen seines schwierigen, künstlerischen Suchprozesses. Denn gerade diese Munch-Ausstellung im Kunsthaus Zürich 1922, welche von den Kunsthallen Bern und Basel übernommen wurde, bestätigte junge Basler Künstler wie Werner Neuhaus, Albert Müller, Hermann Scherer (1893–1927) etc. in ihrer kritischen Haltung dem etablierten Kunstbetrieb gegenüber. Nach der grossen Ausstellung Ernst Ludwig Kirchners (1880–1938) in der Kunsthalle Basel 1923 war es dann bei den jungen Künstlern in Basel um die Ruhe geschehen. Kirchner lebte seit 1917 in Davos und ermunterte die jungen Basler Künstler, die er beim Aufbau seiner Ausstellung in der Kunsthalle kennen gelernt hatte, ihre Ideen umzusetzen. Kirchner beabsichtigte, eine Gruppe jüngerer Künstler um sich zu versammeln, denen er Vorbild sein konnte und die ihm freundschaftlich verbunden sein sollten.

Eine direkte Folge dieser Ermutigung durch Kirchner war, dass sie begannen, einen zweiten expressionistischen Aufbruch zu realisieren und im Verlauf des Jahres 1924 die Idee einer Ausstellungs- und Arbeitsgemeinschaft reifte, die den Namen «Rot-Blau» bekam.

Trotz des Zusammenschlusses zur aufmüpfigen Gruppe «Rot-Blau» Ende 1924 änderte sich kaum etwas an den schlechten Aussichten; der vorherrschende Geschmack und einflussreiche Kollegen der GSMBA Basel verhinderten dies. Immer wieder äusserten sie sich enttäuscht über die Ablehnung ihrer Werke.

2. Wo stand Werner Neuhaus?

Werner Neuhaus selbst blieb bereits bei der in Basel viel diskutierten Ausstellung im Jahr 1923 Kirchner gegenüber auf Distanz, obwohl er die Exponate studierte. Nach seiner Deutschlandreise war er nach Basel zurückgekehrt und hatte inspiriert, aber auch mit den gewohnten Geldsorgen weiter gearbeitet:



Der Malerfreund Albert Müller, 1924/25, Öl auf Leinwand,
128 x 76 cm, Museo Cantonale d'Arte, Lugano

«... gegenwärtig vergolde ich Rahmen und male die Konterfei der Familienangehörigen.»⁶

Die auf der Oschwand erreichten Fertigkeiten in der Malerei motivierten Neuhaus, im Herbst 1922 in Binningen ein Atelier zu mieten, um ungestört zu sein. Er schrieb:

«Ich lebe hier ganz für mich und komme mit den andern Malern selten in Verkehr. ... Abends besuche ich regelmässig die Kurse der Gewerbeschule, zeichne wieder Gipsköpfe und hole nach was ich früher versäumt habe.»⁷

Aus dieser Isolation trat Neuhaus wieder heraus, als er sich an den Ausstellungen im Oktober und Dezember 1923 in der Kunsthalle Basel beteiligte und vermehrt an den Diskussionsrunden der «Reihe junger Künstler [die] wie wartend bereit stand, von moderner deutscher Kunst ergriffen zu werden»,⁸ teilnahm.

Neuhaus bezog offensichtlich im Winter 1923/24 in zunehmendem Masse innerhalb der Gruppe der jungen Basler Künstler Position und gewann Interesse an gemeinsamen Projekten mit Freunden. Diese Öffnung beschrieb er der eben nach Rom aufbrechenden Freundin Hede Gfeller am 1. April 1924 so:

«Ich muss Dir bekennen, dass ich in letzter Zeit ziemlich unmoralisch geworden bin und mein bis dato solides Leben einen Ruck nach links genommen hat.»⁹

Für die Gruppengründung wurde Neuhaus ein treibender Faktor, war aber doch zu introvertiert, um eine nach aussen durchdringende Rolle, wie etwa Hermann Scherer, zu spielen.

Bereits 1924 hatte Neuhaus Albert Müller, mit dem er freundschaftlich verbunden war, in Obino im Tessin besucht. Einer aus Mailand an Hede Gfeller gesandten Karte¹⁰ ist zu entnehmen, dass Neuhaus im Juli mit Müller und Otto Staiger zusammen nach Oberitalien fuhr. In einem Brief, den er kurz nach seiner Rückkehr im August 1924 von Basel aus an Werner Gfeller schrieb, formulierte er seine Eindrücke:

«Müller hat ein geradezu ideales Malerheim und arbeitet tüchtig – der Mensch ist immer fabelhaft frisch und mahnt mich in vielem an Amiet ob schon er nichts von ihm wissen will. ... Der Tessin ist eine herrliche Gegend indessen ziehe ich unsere Alpenlandschaft doch noch vor. ... Wichtig ist dass man ausserordentlich billig leben kann und sich für wenig Geld ein Haus mieten kann jedoch auf den Absatz in Bildern können wir nur

in der deutschen Schweiz hoffen (übrigens happerts auch da!).»¹¹ Implizit drückt Neuhaus bereits aus, dass er, der in seinen Briefen immer wieder schreibt, er wohne aus finanziellen Gründen im Elternhaus und habe für wichtige Reisen kein Geld, mit dem Gedanken an einen weiteren Aufenthalt im Tessin spielt.

In diesem Brief fällt der Vergleich zwischen Albert Müller und Cuno Amiet auf. Nüchtern stellt Neuhaus fest, dass Müller jetzt Amiet ablehne, nachdem er ja sechs Jahre zuvor auch dessen Schüler auf der Oschwand gewesen war. Neuhaus bewertet diese Ablehnung nicht, sondern findet Müller einem Ideal der gelungenen Künstlerexistenz nahe gekommen, von welchem er selbst noch weit entfernt ist. In diesem Jahr vollzog sich ebenfalls bei Neuhaus eine deutliche Distanzierung von Amiet, die drei Jahre dauern sollte.

3. Basel und das Mendrisiotto als Kristallisationspunkte der expressionistischen Phase

Georg Schmidt betonte in seinem Text über die Künstlergruppe «Rot-Blau» die Individualität der Einzelnen: «Im Gegensatz zu andern Künstlervereinigungen war «Rot-Blau» von Anfang an mehr eine Notgemeinschaft als eine Arbeitsgemeinschaft. ... Ihr künstlerisches Ziel ist nicht ein gemeinsames Objektives, sondern nichts anderes als das eines jeden Alleinschaffenden: Die Realisierung der eigenen Wahrheit. ... Bei näherem Zusehen zeigt sich, dass in seiner geistigen Haltung jeder geblieben ist, was er vor der Begegnung mit Kirchner war.»¹²

Die Notgemeinschaft «Rot-Blau» brach mit ihrer ersten Ausstellung im April 1925 in der Kunsthalle erfolgreich in die Phalanx der breit wahrgenommenen Basler Künstler ein. Dass dies mit provokativen Mitteln wie der dezidierten Aufnahme des dort in den zwanziger Jahren immer noch abgelehnten Expressionismus geschah, liegt an der «Lüscher-Barth-Generation».¹³

«Es mag tragisch anmuten, dass die anvisierten, als retardierend verschrieenen Hauptvertreter dieser Schule, ..., ihrerseits im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts gegen die akademisch und literarisch orientierte Kunst in Basel gekämpft hatten.»¹⁴

Beat Stutzer, der die Geschichte der Künstlergruppe «Rot-Blau» unter-

suchte, erwähnt einen undatierten Brief von Hermann Scherer an Albert Müller, der zeigt, wie sehr Neuhaus die Gruppengründung anregte: «Wir hatten einmal den Plan, er ging hauptsächlich von Strasser und Neuhaus aus, eine Vereinigung junger Schweizer Künstler ins Leben zu rufen, um eine stärkere Ausstellungsmöglichkeit zu haben.»¹⁵

Die Basis dafür fand Werner Neuhaus im Jahr 1924 mit den andern zukünftigen Gruppenmitgliedern. Bereits in der Frage der Beteiligung an der Weihnachtsausstellung 1924 in der Kunsthalle zeigte sich, wie stark Hermann Scherer die Freunde zu Taten antrieb:

«Die Jury der Weihnachtsausstellung ist nun so beschissen, dass wir es kaum wagen können, etwas zu schicken. ... Ich für meinen Teil schicke nichts. Richtig wäre es, diese Ausstellung zu sabotieren, wenn keiner von den Jungen etwas schicken würde, dann sehe man wie armselig diese Herren sind. ... Die kräftigsten von uns, Du [Müller], Staiger, Neuhaus und Strasser sollten da Stellung nehmen.»¹⁶

Müller befolgte den Aufruf Scherers, die andern «Jungen» nahmen teil. Neuhaus galt als einer der Kräftigsten, mochte aber den Boykott nicht befolgen. Scherers Temperament führte zur raschen Realisierung der Gruppe, die Gründungsfeier fand ohne Neuhaus im Tessin statt. In Obino bei Castel San Pietro trafen sich Müller, Scherer und Camenisch in Müllers Haus und begingen den Jahreswechsel mit der Gruppengründung.

Die Gruppe verlor bereits nach einem halben Jahr an innerer Substanz, denn Albert Müller verliess die Freunde und reiste am 18. Juni zu Kirchner nach Davos. Angekündigt hatte sich dies schon bei der ersten Gruppenausstellung im April, als Hermann Scherer nach Kirchners Ansicht auf Kosten der Kollegen zuviel Platz beanspruchte. Kirchner riet darauf Müller, aus der Gruppe auszutreten, um ruhig und ungestört sein Werk schaffen zu können, ohne die Gefahr, übers Ohr gehauen und unterdrückt zu werden.¹⁷

Im Sommer 1925 sollten sich für Werner Neuhaus und seine beiden Malerkollegen Hermann Scherer und Paul Camenisch die Monate des gemeinsamen Wohnens und Arbeitens im Mendrisiotto zu einer einmaligen und aus verschiedenen Gründen unwiederholbaren Experimentierzeit entwickeln. Die Künstler der Gruppe «Rot-Blau» verhielten sich in diesem Aspekt gleich wie die Brücke-Künstler zwanzig Jahre vorher, welche in der Anfangszeit in der Umgebung von Dresden gemeinsam in der Natur arbeiteten. Der Aspekt der Nachahmung ist gegeben, weil die Malerkolo-



Tessiner Landschaft im Mendrisiotto, 1925, Öl auf Leinwand, 114 × 143 cm, Privatsammlung, Luzern

nie im Mendrisiotto auch für Neuhaus eine Umsetzung und Erweiterung der während des Jahres 1924 diskutierten «Rot-Blau»-Idee war, die ihrerseits eng mit Ernst Ludwig Kirchner und den grundlegenden Erfahrungen der Künstlergruppe «Die Brücke» verknüpfbar ist. In den Intentionen waren Albert Müller, Hermann Scherer, Werner Neuhaus und Paul Camenisch also gleichzeitig epigonal und experimentell, nach rückwärts und vorwärts orientiert.

Fritz Billeter betont, «dass ein Gemeinschaftsdenken, verbunden mit der Suche nach dem irdischen Paradies, ... nicht in erster Linie nach der individuellen Eigenart einer künstlerischen Leistung fragt. Das Problem «primäre Schöpferpersönlichkeit oder Epigone» stellt sich gar nicht in letzter Schärfe».¹⁸

Werner Neuhaus kam Ende Juni nach Castel San Pietro, sodass die Gruppe auch in diesem Sommer nie vollzählig im Mendrisiotto zusammentraf. In der Konstellation Hermann Scherer und Werner Neuhaus lag offenbar kein Konfliktstoff. Die Erklärungen für die Divergenz zwischen Scherer und Müller sind nachvollziehbar: Scherer wird als ungeduldiger, oft heftig reagierender Typus beschrieben, Müller als feinfühlig, suchender Charakter. Neuhaus ist künstlerisch und menschlich dazwischen anzusiedeln, er scheint ein warmherziger Mensch mit grossen Selbstzweifeln gewesen zu sein, hartnäckig und nachdenklich.

Die gemeinsam mit Scherer, dem in der Villa Loverciana bei Castel San Pietro wohnenden Camenisch und Fritz Sulzbachner, dem der Gruppe wohlgesinnten älteren Bruder des Künstlerkollegen Max Sulzbachner, verbrachten Monate im Mendrisiotto waren sehr arbeitsintensiv. Neuhaus malte grossformatige Landschaften und Porträts. Die Landschaften sind farblich und kompositionell unterschiedlich, bis auf eine vermitteln sie einen eher «unkirchnerischen» Neuhaus, der sich auch ganz deutlich von Hermann Scherer abhebt. Dies scheint mir wichtig zu sein, denn würde die viel geäusserte These stimmen, dass Neuhaus vor allem epigonal gemalt hätte, hätte sich in diesen Monaten besonders Scherers Bildsprache und Malgestus bemerkbar machen müssen. Dem ist nicht so. Paul Camenisch kommt hier als «Vorbild» nicht in Frage, da er in der Malerei noch nicht weit genug fortgeschritten war.

4. Die grosse Veränderung

In seinem Text «Der Bildhauer und Maler Hermann Scherer 1893–1927» erwähnt und wertet Franz Gerhard Werner Neuhaus lediglich als «den gutwilligen und liebenswerten Berner Bauernburschen Werner Neuhaus, der bald nach Scherers Tode bei einer Carambolage mit einem Car ebenfalls ums Leben kam».¹⁹

Diese Einschätzung lässt die Entstehung eines solch verharmlosenden Images im noch weitgehend undefinierten Raum der schweizerischen Kunst der dreissiger Jahre virulent werden. Neuhaus ist alles andere als ein «Berner Bauernbursche», schon seiner Herkunft wegen. Gerhard verliert kein Wort über die Malerei und erwähnt ihn nur als weiteres «Rot-Blau»-Mitglied. Es ist kaum vorstellbar, dass ein so dargestellter Maler ein qua-

lifizierter Künstler gewesen sein kann. Es handelt sich um mehr als nur ein herabsetzendes, aus Unkenntnis entstandenes Missverständnis: Es setzt die Kenntnis und schroffe Ablehnung des späteren Werkes von Werner Neuhaus voraus.

Für das Verständnis des autonomen künstlerischen «Umschulungsprozesses», den Neuhaus mit sich veranstaltete, ist eine Darstellung der schwierigen Lage des Künstlers nach der «Rot-Blau»-Zeit notwendig.

Ab 1927 zog sich Werner Neuhaus mit dem Umzug auf den Reckenberg bei Rüegsau im Emmental aus dem städtischen Kunstleben zurück. Noch in Basel zeigten sich die deutlichen Anzeichen einer ausgeprägten Resignation. Das Aufgeben der durch «Rot-Blau» symbolisierten künstlerischen Grundhaltung setzte nicht erst, wie in der Literatur tradiert wurde, nach dem Tod der beiden «Rot-Blau»-Freunde Scherer (1927) und Müller (1926) ein. Durch diesen Verlust fühlte sich Neuhaus wohl nur in der Neigung zu einem autonomen Weg bestärkt. Denn er sah keinen Anlass, mit den übriggebliebenen Mitgliedern von «Rot-Blau», Paul Camenisch und Otto Staiger (1894–1967), die Gruppe aufrecht zu erhalten. Staiger hatte bereits seit Anfang 1926 den Platz des wegen Missstimmigkeiten mit Hermann Scherer ausgetretenen Albert Müller als Gruppenmitglied eingenommen. Werner Neuhaus reagierte nun anders auf den gehässiger werdenden Ton der Kritiker. Vor der Gruppengründung war es in Basel um das Durchbrechen der Phalanx der etablierten Künstlerschaft gegangen, nach dem Auseinanderbröckeln der Gruppe «Rot-Blau» in den Jahren 1925 bis 1927 wurde er in seiner Ansicht bestärkt, einen neuen Weg suchen zu müssen. Stellvertretend für die Feindseligkeit, welche den schweizerischen Expressionisten in den 20er Jahren entgegenschlug, mag hier eine Kritikerstimme zu Worte kommen:

«Die überspannte Kunst hat einen schönen Namen bekommen von der Wissenschaft. Sie heisst Expressionismus. Expressionist sein heisst: verrückter tun, als man normalerweise ist ... Expressionist sein heisst schreien, nachdem man zuvor wohlberechnete Knoten in seine Stimmbänder gemacht hat, heisst kurzum: durch Heftigkeit Leidenschaft und damit beste Kunst vortäuschen.»²⁰

Eine am 3. September 1927 an Werner Gfeller geschriebene Postkarte illustriert deutlich, wie kritisch Neuhaus auch der Kirchner-Gefolgschaft seiner Kollegen und nun ganz allgemein «Rot-Blau» gegenüber eingestellt war.



«Eventuell System Kirchner» Postkarte an Werner Gfeller, 3. September 1927, Bleistift, Aquarell und Tinte, 14,8×10,5 cm, Privatsammlung, Bex

Im Zentrum der Darstellung steht eine Rotationsdruckmaschine, welche in Serie grossformatige, an der Figurengrösse gemessen ungefähr 3x2 Meter grosse Drucke produziert. Das Sujet dieser imposanten Vervielfältigung ist laut Neuhaus «Kinder in grüner Landschaft». Dabei verwendete Farben sind Rot für die Figuren, Blau als Hintergrundfarbe, und auf beiden Seiten begleiten breite, gelbe Rahmungen diese plakative Lapidarität.

Drei Drucker bedienen die Maschine, zwei davon haben sich eine kleine Fahne mit dem Gruppennamen «Rot-Blau» an den Hut gesteckt. Zwei grosse Farbkübel mit roter und blauer Farbe, die im Vordergrund auf ihre Verwendung warten und ein Rot-Blau-Diplom links oben verstärken die Karikatur zusätzlich.

Als Kommentar steht mit Bleistift am Rand der Karte auf der linken Seite: «Pro Tag: 100 Drucke «Kinder in grüner Landschaft».»

Unterhalb des Bildes schrieb Neuhaus mit Tinte: «Dies hier wäre ein Modell der erwähnten Übersetzungsmaschine. Patent noch nicht angemeldet!! Eventuell System Kirchner.»

5. Letzte Jahre im Emmental

In der Grabenhalde bei Lützelflüh konnte Neuhaus ab 1929 ein Atelier einrichten, das allen seinen Ansprüchen genügte. Es war vom Architekten Ernst Bützberger (1879–1935) spezifisch als Atelier konzipiert und an das Gfeller-Haus angebaut worden. Neuhaus bewohnte mit seiner Familie das Erdgeschoss des neuen Wohnhauses, die Schwiegereltern Simon und Meta Gfeller wohnten im Obergeschoss.

Der die urbane Künstlerkultur hinter sich lassende Künstler strebte, wohl in Übereinstimmung mit zwei Generationen der Familie Gfeller, eine sichere, arbeitsintensive Existenz an und wurde von nun an als Maler des Emmentals wahrgenommen. Die Abkopplung von Kunstzentren vollzog sich in diesem Fall – der Vergleich sei gewagt – ähnlich wie bei Ernst Ludwig Kirchner. Auch Neuhaus versuchte in ländlicher Atmosphäre der städtischen Unruhe zu entgehen und seine Resignation zu bewältigen. Im Unterschied zu Kirchners relativer Stiltreue lässt sich aber bei Neuhaus zwischen den Hauptwerken der beiden ausgeprägtesten Phasen ein massiver Stilbruch diagnostizieren und mit dem jeweiligen Umfeld in Verbindung bringen.



Der Coiffeur bei Simon Gfeller, ca. 1930, Pastell, 24,5 × 16,6 cm,
Roth-Stiftung, Burgdorf

Um 1930 arbeitete Neuhaus fast provokativ in einem völlig neuen Stil, der sich durch sorgfältige Planung der Komposition und durch eine technisch und stilistisch an die realistische Malerei des 19. Jahrhunderts anknüpfende Ölmalerei auszeichnete. Die Entscheidung für diese Richtung und gegen die als quälend empfundene, unsichere Moderne war nun endgültig gefallen und damit das anfangs angesprochene Problem entstanden.

Neuhaus malte viele Landschaftsbilder im Emmental, am Genfersee, wo er sich als Gast für einige Wochen im Haus «Mon Repos» bei Nyon bei der befreundeten Familie Aebi-Hellmüller aufhielt, und in der Provence, welche er in den Jahren 1930 und 1932 noch zweimal besuchte.

Nur in einzelnen, nicht für die Öffentlichkeit und schon gar nicht für Auftraggeber bestimmten Pastellen zeigte er höchst expressive, je nach Inhalt geradezu erschütternde Darstellungen.

Neuhaus bildete seine Aussenwelt nicht einfach ab, es entsteht der Eindruck, dass er sie nach Jahren des Abstrahierens und Verfremdens in ihrer Ganzheit wieder zusammenzufügen versuchte. Auch so kann die sorgfältige Planung und Quadrierung einer Zeichnung als Vorbereitung zu einem grösseren Bild verstanden werden.

Dem Gemälde «Das Abendbrot» gingen mehrere Kompositionsskizzen voraus. Für dieses Werk benutzte Neuhaus den benachbarten Schuhmacher Gerber als Modell und liess ihn gleich zweimal am Tisch Platz nehmen.

Das Bild ist mit Ferdinand Hodlers Werk «Die Pension»²¹ aus dem Jahr 1879 in Verbindung zu bringen. In beiden Darstellungen steht ein in perspektivischer Verkürzung wiedergegebener Holztisch im Raum, an welchem Menschen sitzen und einfache Mahlzeiten zu sich nehmen. Die Beleuchtung mit entsprechenden Schatten und die Farbgebung sind vergleichbar. Von rechts tritt ein Knabe bzw. ein Mädchen (bei Neuhaus folgt dahinter der rechte Bildrand) mit einem Getränk an den Tisch heran, beide tragen eine helle Schürze. In der Wandgestaltung entsteht durch Fenster und Bilder (bei Hodler) oberhalb der Köpfe eine Verkleinerung der sitzenden Figuren.

Neuhaus begnügte sich nicht damit, nur in der direkten Umgebung auszustellen oder ein ländliches Publikum anzusprechen, sondern beteiligte sich an Nationalen Kunstausstellungen und an vielen Ausstellungen der Kunsthalle Bern. Durch das bestehende und ein neues Beziehungsnetz



Ferdinand Hodler: Die Pension, 1879, Öl auf Leinwand, 38×46 cm, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum, Inv. Nr. 2278, Foto M. Bühler

und die Ausstellungen fand er überall Abnehmer für seine Bilder, die ökonomische Seite dieser neuen Existenz war wesentlich.

In den Jahren nach 1930 nahm Neuhaus sehr viele Aufträge für Porträts, Landschaftsbilder und Stillleben an. Bei mehreren Aufräumaktionen Werner Gfellers verschwanden die meisten Unterlagen zu Auftraggebern und Honoraren. Nur für die zweite Jahreshälfte 1934 liegen konkrete Zahlen vor: Im Nachlass Gfeller fand sich eine Liste mit den nicht mehr ausgeführten Aufträgen dieser Zeit, die er nach dem Tod von Neuhaus verfasste, als es um Versicherungsfragen ging.

Darin werden mit Nennung der Auftraggeber unter «fest bestellte Porträtaufträge» dreizehn angegeben, leider ohne Honorarangaben, dazu ein Ex Libris.

Unter «fest bestellte Bilder» drei Landschaften und ein Stillleben für je



Abendbrot, ca. 1932, Öl auf Sperrholz, 85 x 104 cm, Privatsammlung, Arlesheim

Fr. 400.– bis Fr. 500.–; unter «feste Aufträge» die Illustration eines Jugendbuches für Fr. 1000.– und die Kirchenfenster für die aus dem Mittelalter stammende Kapelle St. Blasius in Rüegsbach für Fr. 3500.–.²²

Neuhaus war also zum erfolgreichen Auftragskünstler geworden. Er hatte damit ein Ziel erreicht, das er in Basel noch ganz anders verstanden hatte. Damals, in der «Rot-Blau»-Aufbruchstimmung, wollte er mit seiner Malerei gegen die etablierten Künstler antreten, sich damit bei Wettbewerben und Aufträgen durchsetzen. In den späteren Jahren schien dies unrealistisch, indem er resignierend erkannte, dass er eher durch Anpassung an den ästhetischen Geschmack der Auftraggeber Erfolg haben konnte.

Verschiedene Koryphäen in Literatur und Kunst wetterten gegen die als unschweizerisch empfundene moderne Kunst. Sogar Cuno Amiet schrieb



Cuno Amiet im Atelier, 1931. Fotografie

im Mai 1935, nachdem er die Gedächtnisausstellung für seinen ehemaligen Schüler Werner Neuhaus in der Kunsthalle Bern gesehen hatte: «Er [Neuhaus] musste mithelfen, die Malerei, die auf Abwege geraten war, wieder ins rechte Geleise zu führen.»²³

Cuno Amiet lobte den 37-jährigen Neuhaus in dieser Würdigung als einen der besten Künstler der Schweiz. Es ist denkbar, dass er aus grosser Betroffenheit über Neuhaus' Unfalltod seinen ehemaligen Schüler so darstellte, die Familien Amiet und Gfeller pflegten eine freundschaftliche Beziehung. Es ist auch denkbar, dass Amiet effektiv diese Hoffnungen in den sich «seriös» entwickelnden Schüler setzte.

Amiet spielte in der Übergangsphase zwischen Basel und dem Emmental wieder die Rolle einer künstlerischen Leitfigur, denn Neuhaus bekannte ihm Ende des Jahres 1926:



Emmentaler Landschaft mit Grabenhalde, 1934, Öl auf Sperrholz, 95 × 120 cm, Privatsammlung, Bex

«Ich fühlte ja deutlich, dass Sie mit meinen Arbeiten der letzten zwei Jahre nicht einverstanden waren und es bereitet mir nun um so mehr Freude, dass hier ein Wandel eingetreten ist, da mir dies immer heimliches Missbehagen verschaffte.»²⁴

Amiets Aussage, dass Neuhaus mitgeholfen habe, die Malerei wieder auf das rechte Geleise zu führen, weist auf die Vorstellung hin, dass der nun auch bei Neuhaus wieder anzutreffende Naturalismus als ein durch Modernismen unterbrochenes Kontinuum zu sehen sei. Die in den zwanziger Jahren erfahrbare Polyphonie verschiedener künstlerischer Ausdrucksformen scheint ebenfalls in Cuno Amiets Werk zu erklingen.

Da man in Neuhaus' Bildern die Welt der Bauern im Emmental zu erkennen glaubte, wurde er von nun an als Vertreter dieser ideologisch genutzten ländlichen Idylle taxiert. Diese Einschätzung generierte sich auch

aus der familiären Nähe zu Simon Gfeller, der neben Rudolf von Tavel als der wichtigste Mundartschriftsteller und nach 1919 als grosser Förderer des Heimatschutztheaters galt.

Eine Kausalität ist meiner Meinung nach daraus jedoch nicht abzuleiten, da widerspreche ich Beat Stutzer;²⁵ der Prozess ist wesentlich komplizierter, und Neuhaus initiierte ihn bereits in Basel.

Im kulturpolitischen Klima der dreissiger Jahre suchten viele durch Nähe zu Landschaft und bäuerlichen Werten nach Authentizität und Verbindung zur Heimat, was sowohl in der Schweiz als auch im übrigen Europa zu beobachten ist. Dieses Phänomen der Identitätsfindung mithilfe geeigneter Künstler war in der Schweiz bereits erprobt. Im Anschluss an die politischen Auseinandersetzungen der ersten zwei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, d.h. mit der Erfahrung der sozialen Zerrissenheit, welche während des ersten landesweiten Generalstreiks im November 1918 den Höhepunkt erreichte, war eine Neuorientierung des Landes aus bürgerlicher Sicht dringend notwendig geworden:

«A ce dessin de la bourgeoisie patriotique manquent encore deux éléments: L'espace et la perspective. Une fois de plus, c'est chez Hodler qu'il faut les chercher. Ses paysages, ..., sont récupérés par la bourgeoisie en tant qu'imaginaire de l'authenticité de l'espace national. Grâce à Hodler, disent les intellectuels nationaux, les Alpes sont enfin devenues suisses.»²⁶

Der Historiker Hans Ulrich Jost formulierte dies in Unkenntnis des Hodler-Studiums von Werner Neuhaus, Neuhaus seinerseits interessierte sich für die «gute Malerei»²⁷, und ab 1930 studierte er an frühen Bildern Hodlers genau dies.

Neuhaus handelte aus wirtschaftlichem Druck und wohl auch in der Überzeugung, so aus einer künstlerischen Sackgasse herauszukommen. Retrospektiv fällt es leicht, genau diesen Vorgang als Sackgasse zu sehen.

Fazit

Werner Neuhaus wurde unvollständig dargestellt, indem die Rezeption aufgrund lediglich stilgeschichtlicher Beurteilung den Expressionismus der «Rot-Blau»-Zeit a priori über den Realismus der zweiten Schaffenshälfte stellte.

Die Wirksamkeit des Kunstsystems mit Ausstellungen, Rezensionen und



Letztes Selbstbildnis,
1933, Öl auf Sperr-
holz, 43 × 34,5 cm,
Privatsammlung, Bex

Trends brachten Neuhaus dazu, den erfolgversprechenden Weg der in den dreissiger Jahren mehrheitlich konservativ gestimmten Sammlerbefindlichkeit einzuschlagen.

Entscheidend für die kunsthistorische Analyse scheint mir der Versuch einer Gesamtbetrachtung zu sein, die sowohl die künstlerischen Eigenschaften der Zeichnungen, Holzschnitte, Pastelle und Gemälde von Werner Neuhaus als auch die Rezeptionsgeschichte in ihrem jeweiligen historischen Kontext berücksichtigt. Das Schaffen von Werner Neuhaus verdeutlicht die Parallelität und die Gleichzeitigkeit progressiver und restaurativer Kunstauffassung und fordert besondere Aufmerksamkeit, weil die Rezeption kaum vorurteilsfrei funktionieren kann.

Ein polarisierendes Werk sollte durch eine polarisierungshemmende Brille zur Kenntnis genommen werden.

Anmerkungen

- 1 Anna Schafroth, *Werner Neuhaus – Maler zweier Welten*, Hg. Simon Gfeller Stiftung, Heimisbach, Fischer-Verlag, Münsingen-Bern, 1997, ISBN 3-85681-374-8. Setausgabe: *Werner Neuhaus – Maler zweier Welten* und Taschenbuch Alfred Fankhauser, *Die Brüder der Flamme*. Mit Holzschnitten von Werner Neuhaus, ISBN 3-85681-376-4. Zu beziehen über den Buchhandel oder direkt bei der Simon Gfeller Stiftung, Postfach, 3453 Heimisbach.
Der 1925 erschienene, bei Suhrkamp 1990 wieder edierte Roman *Die Brüder der Flamme* ist als illustrierte Taschenbuchausgabe auch einzeln erhältlich bei der Simon Gfeller Stiftung.
- 2 Brief an Werner Gfeller, Januar 1921, Privatbesitz.
- 3 Diesen mit Ostern 1922 datierten Brief schrieb Neuhaus von der Oschwand an die sich in Paris aufhaltende Hede Gfeller. Privatbesitz.
- 4 Nachlass Cuno Amiet, Oschwand.
- 5 Brief von Cuno Amiet an Werner Neuhaus nach Deutschland, 28. Juli 1922. Der Empfangsort ist wegen des fehlenden Briefumschlags nicht feststellbar.
- 6 Brief an Cuno Amiet, 12. September 1922, Amiet-Archiv Oschwand.
- 7 Brief an Cuno Amiet, 27. Juni 1923, Amiet-Archiv Oschwand.
- 8 Georg Schmidt, «Rot-Blau». Ein Kapitel Schweizer Kunst, in: *Das Werk*, Heft 2, Zürich: Gebr. Fretz A.G., 1927, p. 51.
- 9 Brief von Werner Neuhaus aus Basel an Hede Gfeller, 1. April 1924, Privatbesitz.
- 10 Postkarte aus Mailand an Hede Gfeller, 30. Juli 1924, Privatbesitz.
- 11 Brief an Werner Gfeller, 18. August 1924, Privatbesitz.
- 12 Georg Schmidt, «Rot-Blau. Ein Kapitel Schweizer Kunst», in: *Das Werk*, Heft 2, Zürich: Gebr. Fretz A.G., 1927 (wie Anm. 8), p. 52.
- 13 Vgl. Beat Stutzer, *Albert Müller und die Künstlergruppe Rot-Blau*, p. 68. Angesprochen sind führende Basler Künstler, Paul Basilius Barth (1881–1955) und Jean-Jacques Lüscher (1884–1955).
- 14 Lüthy, Hans A. und Heusser, Hans-Jörg, *Kunst in der Schweiz 1890–1980*, Zürich/Schwäbisch Hall: Orell Füssli, 1983, p. 49.
- 15 Beat Stutzer: *Albert Müller und die Künstlergruppe Rot-Blau* (wie Anm. 13), p. 73.
- 16 Ausschnitt aus einem Brief Hermann Scherers an Albert Müller, vgl. Beat Stutzer, *Albert Müller und die Gruppe Rot-Blau* (wie Anm. 13), pp. 67–68.
- 17 Dieser schwerwiegende Konflikt, der die zehnjährige Freundschaft zwischen Müller und Scherer beendete, ist beschrieben in: Beat Stutzer, *Albert Müller und die Gruppe Rot-Blau* (wie Anm. 13), pp. 86–88.
- 18 Fritz Billeter, «Schöpfer und schöpferische Epigonen. Kirchner, «Die Brücke» und «Rot-Blau»», in: *Kunstnachrichten. Zeitschrift für internationale Kunst*, Hrsg. Kunstkreis Luzern, 4. Jg., Heft 4, Luzern, Dezember 1967.

- 19 Franz Gerhard: *Der Bildhauer und Maler Hermann Scherer 1893–1927*, Separatdruck aus: *Das Werk*, Heft 5, 52. Jahrgang, März 1965, letzte Seite.
- 20 Thomas Roffler, «Von der verrückten Kunst oder vom Expressionismus», in: *Der Landbote* (Winterthur), 27. Oktober 1925. Wieder abgedruckt in: Roffler, Thomas, *Schweizer Maler. Reden und Aufsätze*. Achtzehnte Gabe der Literarischen Vereinigung Winterthur, Frauenfeld: Huber, 1937, pp. 125–127.
- 21 Vgl. dazu Hans A. Lüthy, «Zum Realismus des Frühwerks», in: *Ferdinand Hodler*, Bern: Benteli Verlag, 1998, pp. 185–187.
- 22 Die Entwürfe für die Glasfenster sind verschollen. Neuhaus war am 20. August 1934 damit von der Präsentation in der Kirche in Rüegsbach mit dem Fahrrad auf dem Heimweg, als er in Rüegsau überfahren wurde. Der Auftrag wurde 1935 von Leo Steck (1883–1960) ausgeführt.
- 23 Cuno Amiet, Nachruf für Werner Neuhaus, Mai 1935, Privatbesitz.
- 24 Brief an Cuno Amiet, 26. Dezember 1926, Amiet-Archiv, Oschwand.
- 25 Beat Stutzer in: *Werner Neuhaus 1897–1934. Eine Ausstellung zum 50. Todestag des Künstlers*. Katalog der Ausstellungen in Burgdorf, Gemeindesaal der Stadt Burgdorf und Chur, Bündner Kunstmuseum 1984, hrsg. von der Präsidialabteilung der Stadt Burgdorf und dem Bündner Kunstmuseum Chur, 1984, p. 38.
- 26 Hans-Ulrich Jost, «Les Beaux-arts et la culture politique: du paradoxe à l'anomie» in: *Ipotesi Helvetia. Un certo Espressionismo*. Katalog der Ausstellung in Locarno, Pinacoteca comunale, Casa Rusca, 1991, Genova: Edizioni Costa & Nolan, 1991, pp. 228–229.
- 27 Vgl. Brief an Werner Gfeller (s. Anm. 2).

Für die Reproduktion der Fotografien auf den Seiten 46, 48 und 68 bedanken wir uns bei Urs Zaugg.