

Zeitschrift: Schweizer Spiegel
Herausgeber: Guggenbühl und Huber
Band: 16 (1940-1941)
Heft: 2

Artikel: Wandlungen des Kunsturteils
Autor: Briner, Eduard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1066914>

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: 23.02.2026

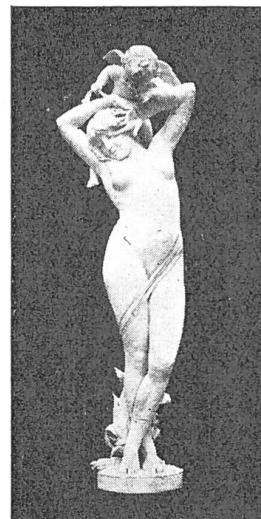
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Oscar Waldmann
«Amour vainqueur.»
Typisch für den Ge-
schmack der 90er Jahre

Wandlungen des KUNSTURTEILS

von Eduard Briner



Raimondo Pereda
«La prisonnière d'amour.»
Eine Plastik, die damals
allgemein gefiel.

Junge, vorwärtsdrängende Kunst wird von den unmittelbaren Zeitgenossen oft als etwas Gewaltsames empfunden, das den Geschmack beleidigt und die Gesetze der Schönheitslehre verletzt. Geradezu abgründig wurde der Zwiespalt zwischen der lebendigen Kunst und dem offiziellen Werturteil in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Da gab es eine akademische, salonfähige, beim Publikum akkreditierte Kunst, die mit allgemein geläufigen Maßstäben gemessen werden konnte und von der offiziellen Kunstmilieus gutgeheissen war. Man kann sich heute kaum mehr in die Zeit zurückversetzen, wo zum Beispiel die Impressionisten die schwersten Kämpfe um ihre künstlerische Existenz auszufechten hatten.

Wenn wir einige Bilder, die an grossen schweizerischen Ausstellungen der Neunzigerjahre gezeigt wurden, in Erinnerung rufen und zugleich einige Urteile eines zeitgenössischen Kunstrichters wiedergeben, so geschieht es nicht, um sich über veraltete Kunstleistungen und Kunsturteile lustig zu machen. Denn der Wandel des künstlerischen Geschmacks ist etwas Notwendiges und soll ohne Ueberheblichkeit betrachtet werden.

Die im folgenden wiedergegebenen Urteile über einzelne Bilder entstammen den Kunstberichten, die anlässlich der ersten nationalen Kunstausstellung, Bern 1890, in der «Neuen Zürcher Zeitung» erschienen. Sie wurden von einem erfahrenen Kritiker geschrieben, der schon viele grössere Ausstellungen besprochen hatte und dem es mit Lob und Tadel sehr ernst war.

Ueber Hodlers «Schwingerumzug» (gemalt 1882), der als Leihgabe der Schweizerischen Eidgenossenschaft in das Zürcher Kunsthauß gelangt ist, konnte man im Jahre 1890 folgendes lesen:

«Glanzlose Farben, die keine Tiefe und kein inneres Feuer, keine Leuchtkraft haben — das ist ein Kennzeichen der Pleinairisten oder Hellicht-Maler, wie die deutsche Uebersetzung lautet. Der erste Saal gibt ein charakteristisches Bild dieser Richtung. Ferdinand Hodler in Genf hat einen «Umzug der Ringer» dargestellt — das Bild hat ungewöhnlich grossen Umfang, die Figuren sind mindestens in natürlicher Lebensgrösse dargestellt, anders tut es ein richtiger Realist neuester Gattung nicht. Es war Schwingfest; den Schwingerkönig heben einige Männer auf die Schultern und tragen ihn im Triumph umher, während ein dichter Menschenknäuel



Ferdinand Hodler

Schwingerumzug, 1882
(Mit Genehmigung des Rascher-Verlages, Zürich)

nachfolgt; ein Bannerträger geht voran mit einer Schweizerfahne, die aus Blech sein könnte, so steif steht sie in die Luft hinaus. Ein Hellebardier in der roten Kriegsknechttracht mit hässlich zusammengekniffenem Gesicht geht an der Seite; der Ringer auf seinem hohen Sitz fuchtelt mit den Armen und scheint etwas in die Menge zu brüllen. Die Figuren sind steif und gezwungen, sie kleben an der Leinwand, denn das Bild hat keine Tiefe, bei allem riesigen Umfang zu wenig Raum; sie rücken nicht einander. Das ganze ist eine blasse, öde, ja langweilige Negation der Farbe, in seiner Steifheit und strotzigen Gezwungenheit eine unschöne Verirrung des Geschmackes, aber — «modern». Wenn die heutige Dekorationsmalerei nicht Besseres leistete, könnte das Bild allenfalls den höchsten und entferntesten Giebel einer Schützenfesthalle zieren. »

Man muss sich beim Lesen dieser Beschreibung krampfhaft an die Einzelheiten des Motivs halten; denn sonst könnte man glauben, es sei von einem ganz andern Bild die Rede! Es geht um Grundfragen der künstlerischen Optik, und man kann es kaum begreifen, dass die

wuchtige Stosskraft dieses Bildes, der Grössenzug der Komposition, der lichte Reichtum der Farben einmal so verschlossene Augen gefunden haben sollen. Ganz abgesehen vom echten heimatlichen Klang dieser Schöpfung, der damals als Schützenfest-Pathos abgetan wurde.

Vom «*Zornigen Krieger*» (Museum Genf, 1884) sagte der Kritiker:

«Ein rothaariger Mann in rotem Kleid und grau-braunem Wams steht mit gespreizten, ziegelrot bekleideten Beinen vor uns, die eine Hand in die Hüfte gestemmt, in der andern eine Hellebarde haltend. Er hat den Kopf nach links umgedreht, mit trotziger Miene ausschauend — und siehet, „wen er verschlinge“. Es ist jedenfalls ein ganz regungsloses Rasen. Auf dem Felde sieht man unförmlich bunte Klumpen liegen, vermutlich erschlagene Krieger, und im Hintergrunde ein brennendes Dorf. Es ist ein recht geschmackloses, widerwärtiges, mit plein-airistischer Frechheit gemaltes Bild, künstlerisch durchaus nichtssagend und unbedeutend. Doch wir messen eben die Pleinairisten nach unsren alten, angeblich veralteten Begriffen. Diese künstlerischen Nihilisten und Atheisten haben die Göttin Schönheit längst abgesetzt. »

Bei der nachfolgenden Bildbeschreibung können wir uns nur schwer vorstellen



Ferdinand Hodler

Zorniger Krieger, 1884
(Mit Genehmigung des Rascher-Verlages, Zürich)

len, dass es sich um ein Gemälde Hodlers gehandelt haben soll:

« Daneben hängt eine Alpenlandschaft, ebenfalls von Hodler; Flecken an Flecken ist mit grausamer Härte aufgetragen; Verachtung von Form und Farbe, das Losungswort der Impressionisten, ist hier soweit getrieben, dass das Bild ein kaum mehr verständliches, ja wahrhaft kindliches Gemisch von Klecksen darstellt; ein Stein ist nur ein Klecks, die Menschen sind nur Kleckse, die ganze Natur ist Klecks — das ist die Grundweisheit dieser Schule, deren Poesielosigkeit und Anmassung gleich staunenswert sind. »

Nach soviel Ablehnung und Tadel möchte man gerne hören, was für eine Art von Bildern in der Ausstellung als gut und genussreich gewertet wurden. Mit Liebe versenkt sich der Rezensent in ein Werk der traditionellen Dunkelmalerei:

« „*In den Katakomben*“ betitelt sich ein Bild von Karl Lüthi in Bern. Ein Mädchen in hellem Ueberwurf schreitet durch die dunklen Gänge der unterirdischen Gräberwelt zwischen Gedenktafeln und Totenköpfen furchtlos dahin; in der hocherhobenen Rechten hält es eine Ampel, welche die Gestalt des jungen Mädchens (vielleicht allzu hell?) beleuchtet, und in der Linken ein Sträusschen von zwei Rosen und Fliederblüten, wohl die Gabe für das Grab eines



Karl Lüthi

In den Katakomben

lieben Verstorbenen. Gewiss ein recht dankbarer Gedanke, und zur malerischen Ausführung sehr verwendbar. In der Behandlung ist das Bild leider etwas zu glatt, und es fehlt ihm die überzeugende Kraft; wir sehen eben nur das gemalte Bild und glauben nicht, dass wir wirklich in die Katakomben versetzt seien; das mag zum Teil an der Perspektive liegen. Immerhin hat uns dieses Bild in dieser Abteilung besonders angeprochen. »

Wenn man in der schweizerischen Kunst jener Zeit, die sozusagen ganz in der Münchner, Düsseldorfer, Pariser, Mailänder « Schule » aufging, nach wirklich bodenständigen, nationalen Elementen sucht, so wird man sie nicht nur in der monumental gearteten Kunst Ferdinand Hodlers finden, sondern auch in dem kraftvollen Realismus anderer Maler, die das bäuerliche Leben der Heimat mit einem neuen Ernst zu gestalten suchten. Ein bemerkenswertes Beispiel für diese Richtung ist das Bild « *Kornprobe* » (« Le blé de la première gerbe ») von Léon Gaud, das in seinem einfachen, aber beziehungsreichen und dichten Aufbau als vorzügliche Komposition auch im formalen Sinne gelten darf. Der Kritiker vor fünfzig Jahren hatte aber allzusehr die gefällige Bauernmalerei erzählenden Stils vor Augen, um das Neue, Entscheidende eines solchen Werkes würdigen zu können. Er schreibt:

« Das kleine Genrebild, das uns irgend einen in seiner anspruchslosen Nebensächlichkeit anmutigen kleinen Vorgang des gewöhnlichen Lebens zeigt, ist unter den Händen der Neuesten zum grossen Figurenbild ausgewachsen. Die Menschen müssen in Lebensgrösse, in ihrer vollen, vierschrötigen Wirklichkeit vor uns hintreten — sonst würden die Herren Impressionisten nicht glauben wahr zu malen. Diese schrecklichen Realisten sehen nur in der plumpen und plumpsten alltäglichen Wirklichkeit Wahrheit und verwechseln jene mit dieser. Zu welchen Seltsamkeiten sie dabei gelangen, zeigen mehrere Bilder der Ausstellung, u. a. das grosse, umfangreiche Gemälde « *Kornprobe* » von Léon Gaud in Genf. Und was stellt das Bild dar, bei dem das „Riesenmass der Leiber“ fast



Léon Gaud

Kornprobe

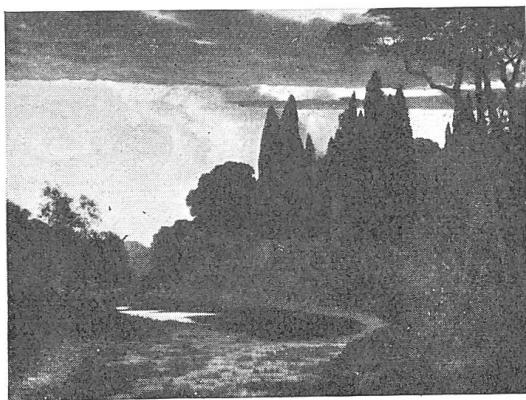
über Menschliches hinausgeht? Einen alten Mann, der eine Wanne mit Getreidekörnern in den Händen trägt, seinen Sohn, der eine Probe des Korns durch die Hände gleiten lässt, um seine Güte zu prüfen, eine Frau, die in Drittelsprofil abgewandt dasteht. Ein Vertreter der alten Schule hätte aus dem an sich unbedeutenden Vorgang ein kleines, bescheidenes Bildchen gemacht. Der moderne Realist geht ins Große; er glaubt bedeutender zu sein, wenn er Rahmen und Leinwand zehnmal grösser nimmt, und bedenkt dabei nicht, dass der kleine, unbedeutende Vorwurf nicht im Verhältnis zur Leinwandfläche wächst. Im Gegenteil, der dargestellte Vorgang zeigt sich erst in dem grossen Rahmen in seiner Unbedeutendheit, und erstaunt fragen wir uns, welches Interesse uns der Maler zutraut für Bauernkittel, Bauernhosen, klotzige Bauernschuhe in „natürlicher Grösse“, als ob wir diese Dinge nicht auch erkennen würden, wenn sie in kleinerem Maßstab dargestellt wären. »

Doch es gibt auch Bilder in der Ausstellung, die das uneingeschränkte Lob

des Kritikers finden. Zu diesen gehören vor allem einige Arbeiten der «Mailänder Schule». Wir können sie nicht in Abbildungen vorführen, aber die einlässlichen Beschreibungen des damaligen Rezensenten sind anschaulich und sprechend genug. Man höre:

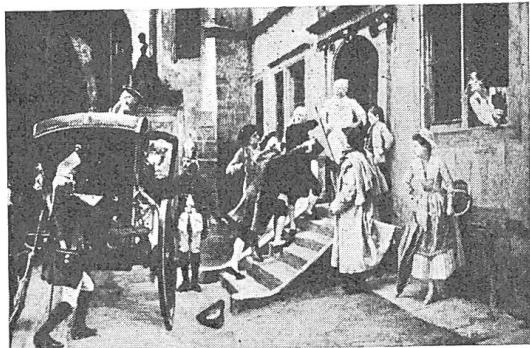
« Ein Maler, der nach unserer Meinung grosse Beachtung verdient und uns zum ersten Male, wenn wir uns recht erinnern, auf einer schweizerischen Kunstausstellung entgegentritt, ist Adolf Feragutti in Mailand. Sein Gemälde « Zärtliche Vorsicht » stellt eine Dame dar, welche sich impfen lässt. Der Vorwurf scheint prosaisch, ist aber recht malerisch, ja pikant durchgeführt. Die Dame hat das Oberkleid abgestreift und hält den nackten linken Arm dem Arzte hin, der mit zärtlicher Sorgfalt die Impfung vornimmt. Mit der rechten Hand hält sie das Hemd über dem halb entblößten Busen, um von ihren weiblichen Reizen nicht mehr zu zeigen, als die Schamhaftigkeit gestattet. Der Arzt, in Halbprofil dargestellt, verrät den Lebemann, der diese Operation mit sichtlichem Wohlbehagen vornimmt. Das schalkhafte Lächeln der Dame hat etwas ungemein Pikantes. Meisterlich ist das warme Inkarnat dargestellt, vorzüglich die Behandlung der heruntergestreiften Robe. Das Bild verrät einen Künstler von grossem Können und einer starken Eigenart. Es gehört unseres Erachtens zu dem Interessantesten, was die ganze Ausstellung bietet, und schon um der Bekanntschaft mit diesem Künstler willen verlohnt es sich, die Ausstellung zu besuchen. Es ist eine kräftige, gesunde Art der Malerei, die uns da entgegentritt. Hoffentlich wird sie Schule machen. »

Aber nicht nur motivisch « interessante » Bilder finden hohes Lob, sondern auch Stimmungslandschaften von poetischem oder sonstwie gemütsbetontem Charakter. Während die « mit photographischer Treue » dargestellten Pleinair-Landschaften als langweilig und nichts sagend abgetan werden, versenkt sich der Kritiker liebevoll in zwei Bilder von Lorenz Rüdisühli in Basel, deren Böcklin-Imitation sich schon aus der Beschreibung erkennen lässt:



Lorenz Rüdisühli
«Memento mori»
(Das Original befindet sich im Kunstmuseum St. Gallen)

« Das Gemälde von Rüdisühli „Memento mori“ möchten wir zum Besten zählen, was wir von dem Maler je noch sahen. Es ist ebenfalls ein ergreifendes Stimmungsbild von packender Kraft. Auf einer grau ummauerten Terrasse ragt ein Zypressenhain düster und finster empor; es mag eine Gräberstätte sein, denn neben den Zypressen erhebt sich ein grauer Obelisk. Die Mitte des Bildes nimmt ein allmählich versiegender See ein, der bereits zu einem Tümpel zusammengeschrumpft ist. Der Maler hat es verstanden, hier sehr wirksame Beleuchtungs-



Jules Girardet «Die Verhaftung Voltaires in Frankfurt»
Dieses Genrebild wurde als «sauber und zierlich»
gerühmt

effekte anzubringen. Der Hintergrund, der von wunderbarer Tiefe ist, wird von prächtigen Baumgruppen ausgefüllt, welche in ihrer herbstlichen Färbung an das Absterben der Natur erinnern. In Komposition und Perspektive, in Farbe und Licht und in der Ausführung der Einzelheiten darf das Bild als eine vorzügliche Leistung bezeichnet werden. Das Bild spricht gewaltig zu uns; es redet vom Sterben, von Hinfälligkeit und Tod, und der eindringlichen Sprache dieser Stimmungslandschaft wird sich kein Beschauer verschliessen können. »

IN DIESEM JAHRHUNDERT

*Künde mir doch, o Mensch: wohin in diesem Jahrhundert
wendet dein klägliches Schiff mit seinem zerbrochenen Steuer,
welche Schreie vernehm ich aus Wirrnis und tötendem Dunkel?*

*« Hilf meinem Unglauben, Herr! » Schon zerreissen die wenigen Segel —
längst aber ausgelöscht hat Er die Lampen, und herbstliche Stürme
gellen hohnpfeifend ins Ohr dem Verzagenden: Gott ist gestorben!*

*Doch ein anderer brüllt: Land!, als könnt er die Zweifel betören,
aus dem Mastkorb ins Nächtige starrt er mit gierigen Augen —
aber nirgends ein Punkt, ein Unterschied zwischen den Wassern!*

*Nur der Dritte besorgt das Notwendige: schweigsam verklebt er
jedes Leck der zerrütteten Barke mit ärmlichen Lappen —
oder weisst du ein besseres Handwerk in solcher Verwüstung?*

Caspar Thomas