

Zeitschrift: Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art
Herausgeber: Visarte Schweiz
Band: - (1999)
Heft: 1: 100 Jahre Schweizer Kunst

Artikel: Das Streben nach einer monumentalen nationalen Schweizer Kunst = Tentatives de créer un art monumental national en Suisse (1865-1890) = Primi passi verso un'arte monumentale nazionale in Svizzera (1865-1890) = Las aspiraziuns per in art naziunal svizzer...

Autor: Vogel, Matthias
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-623779>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

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

Das Streben nach einer monumentalen nationalen Schweizer Kunst

Der Kampf um die Kunstförderung in der Schweiz war während der Gründerzeit gehässig; auch die Künstler glaubten an die Machbarkeit aller Dinge und führten das Ausbleiben einer kulturellen Blüte einzig auf den Mangel an gutem Willen auf seiten der politischen Entscheidungsträger zurück. Diese sahen in der Kunst lediglich ein günstiges Mittel, die Identifikation der Bürger mit der Heimat und ihrer Geschichte zu stärken. Künstler wie Frank Buchser, François Bocion, Rudolf Koller oder Ernst Stückelberg, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts um die Verbesserung der künstlerischen Kultur im jungen Bundesstaat kämpften, stiessen sich kaum daran, dass ihre Werke als Teil des geistig-sinnlichen Staatsdienstes missbraucht wurden.

Ihrerseits wollten sie Aufträge zu monumentalen Kunstwerken – Denkmäler und Wandgemälde – erhalten. Für die etablierten Künstler, die die Gründung der GSMB vorantrieben und am 1. Mai 1866 vollzogen, war vor allem der Zustand des schweizerischen Ausstellungswesens beklagenswert, das fast ausschliesslich vom Schweizerischen Kunstverein, eines von Laien dominierten Gremiums, getragen wurde. Die Künstler wollten aus einem Elitebewusstsein heraus die Organisation der nationalen Kunstausstellungen in die eigenen Hände nehmen. Die meisten Ideen, die von den Gründervätern vorgeschlagen wurden – eidgenössische Kunstakademie, Nationalmuseum, nationaler Kunstsalon –, orientierten sich an den Zuständen in Frankreich oder England; sie waren von einem zentralistischen Geist geprägt. Sie scheiterten häufig am Willen der föderalistischen Kräfte, zu denen nicht zuletzt auf Druck einflussreicher Vertreter aus der französischen Schweiz – Gustav

Castan, Albert de Meuron, Alfred van Muyden – bald auch die GSMB gehörte. Dennoch wurde der Zusammenhalt der Künstler in den Wirren und Kämpfen um eine nationale Kunstpolitik gefestigt. Sie verstanden sich mehr als Einheit und formulierten gegenüber Kunstliebhabern und dem Staat ihre spezifischen Bedürfnisse; zu diesem Zweck nutzte sie ihre starke Stellung in der neugegründeten Eidgenössischen Kunstkommission.

Ist Kunst machbar?

Geht es um Kunst, dann wollen alle Beteiligten im demokratischen Staat – zumal in der Schweiz –, wollen die Künstler, die Kunstliebhaber und die wenigen interessierten Politiker nur ihr Bestes. Im 19. Jahrhundert trachtete man gar danach, die Kunst am Busen zu nähren, sie zu hegen und zu pflegen. Denn schutzbedürftig war und ist die Kunst, die nicht zufällig als jungfräuliche Figur allegorisiert wird, allemal.

Ganz selbstlos wird die Hand nicht dargeboten. Nur zu schnell muss die Begehrte sich als Magd Mächten verdingen, die ihr wesensfremd sind, muss den herrschenden Schichten zur Zierde und dem Staat zur Glorie dienen. Und auch von der rohen, ungebildeten Masse – dies im 19. Jahrhundert eine verbreitete Kunstkritiker-Klage – wird die Schüchterne immer wieder in die Gosse gezerrt, wo der Öldruck- und Warenhauskitsch zwar noch ein leidliches Auskommen hat, die hohe, die holde Kunst jedoch kläglich krepirt. Der Kunst, Zweifel sind ausgeschlossen, geht es immer schlechter, als es ihr eigentlich gehen könnte; andauernde üble Dämpfe – Dumpfheit, Ignoranz und Missgunst – lassen ihre an sich robuste Natur verkümmern.

Deshalb, da waren sich die Verantwortlichen im 19. Jahrhundert noch einig, galt es, die Kunst zu heben, sie – wenn möglich – auf ein Podest zu stellen. Wie dies Wesen, für das man eintrat, aber auszusehen hatte, ob es als wehrhaft gepanzerte Helvetia oder als leicht geschürztes, fröhliches Hirtenmädchen daherkommen sollte, und mit welchen Hilfsmitteln es zu seinem erhöhten, geschützten Standort gebracht werden könnte, darüber war man damals wie heute geteilter Meinung.

Gehen wir näher und betrachten das Gerangel um das Erblühen der Kunst im jungen Bundesstaat Schweiz – genauer in den Jahren 1865–1890 – detailliert. Vergessen wir nicht, wir begeben uns in eine Zeit voll von Optimismus und Expansionsdrang, in der verbissen und aggressiv an der Welt gebastelt wurde. Alles schien sich nach dem Willen des Menschen zu fügen. Sollte sich etwas als unvollkommen, ja marode erweisen – und die schweizerische Kunst gehörte im erwähnten Zeitpunkt zu diesen Dingen –, dann waren mit etwas Anstrengung die Fähigkeiten zu erwerben und die Wege zu finden, die aus dem Schlamassel hinaus führten. Fast alle Beteiligten waren also überzeugt, aus eigener Kraft, von sich aus das Entscheidende zur Gesundung der Kunst beitragen zu können; diese Selbstgewissheit gab dem Kampf seine Härte. Bewegte sich im Kunstförderungsgetriebe ein Rad falsch, so war nie das eigene Handeln schuld, sondern es war immer die böse Tat eines fiktiven oder tatsächlichen Gegners. Es ist der Beginn des Projekts Moderne, wo dem Schein nach alles so fortschreitet, wie man es sich nach Massgabe der Vernunft wünscht. Am Ende jedes Vorwärtsschubs, im Augenblick, da man die Bewegung zum Stillstand bringen und auf dem Gipfel ausruhen will, herrscht freilich Ratlosigkeit, ist von der versprochenen Aussicht nichts zu sehen.

So wird es – um ein Blick ans Ende zu wagen – auch in der Schweizer Kulturgeschichte gehen; schon während der Ersten Nationalen Kunstausstellung im Jahre 1890 und besonders danach machten sich Missmut und Ernüchterung breit. Das Udenkbare, dass man etwas Neues, eine neue Ausstellungsform in die Welt setzt, dass dies Neue aber seinerseits nichts Neues hervorbringt, die grosse nationale Kunst nämlich, war eingetroffen. Das angestrebte Ziel erwies sich im günstigsten Fall als Zwischentappe. Dennoch durfte die Richtung der staatlich geförderten Kunst nicht aufgegeben werden, inmitten des quicklebendigen Technik- und Wissenschaftsgetriebes, wollte man nicht den Eindruck von Stagnation oder gar Rückschritt erwecken. Die Täter der Mobilmachung in Sachen helvetischer Kunst, sowohl die Künstler wie die Kunstfreunde und selbst der Staat, erleben sich als Opfer. Einiges, die Rahmenbedingungen, war zwar so gekommen, wie man es sich erdacht und erhofft hatte, mit dem Wesentlichen aber, der Qualität der schweizerischen Kunst, verhielt es sich anders: sie blieb beklagenswert. Die alte Künstlergeneration, die seit mehr als dreissig Jahren für die Verbesserung der Kunstzustände in der

Schweiz gefochten hatte – Buchser, Bocion, Koller, Stückelberg –, trat ab, neue Namen tauchten auf – Amiet, Hodler, Giacometti, Righini – und führten die Anliegen der Kunstförderung – mit Ausnahme geringfügiger Modifikationen – in derselben Richtung weiter.

Rollende Künstlerrägen und zaghafte Politiker

Eine Anekdote soll die Dramatik des Kampfes um die «Hebung» der schweizerischen Kunst vor Augen führen. Wir schreiben das Jahr 1886. Oben im Bundeshaus ist eine Kunstdebatte angesagt. Seit geraumer Zeit liegt eine Künstlerpetition auf dem Tisch, dazu Stellungnahmen und Gegenvorschläge des Schweizerischen Kunstvereins (SKV) und der Gesellschaft Schweizerischer Maler und Bildhauer (GSMB). Die gemeinsame, nicht ganz bescheidene Forderung lautet: Einrichtung eines periodischen nationalen Kunst-Salons und Erhöhung der Bundessubventionen, die zum Ankauf zeitgenössischer Kunstwerke und der Errichtung monumentaler Skulpturen und Wandmalereien verwendet werden sollen, um mehr als das Fünffache auf 100'000 Franken. Die Hoffnung der fortschrittsfreudigen und subventionshungrigen Künstler ruht auf den Schultern Bundesrat Schenk, dem Vorsteher des Departements des Innern. Er hatte vor kurzem erklärt: «Der Kunst muss bei uns eine Stätte bereitet werden. Wir wollen eine grosse, eine wahrhaft nationale Kunst allem Volk vor Augen führen.» Doch die Verhandlung der eidgenössischen Räte dauert keine 15 Minuten, danach bleibt alles beim Alten. Wie schon seit 1872 werden dem Schweizerischen Kunstverein lediglich 6000 Franken anvertraut, mit denen er zeitgenössische Schweizer Kunst ankaufen darf. Schenk vertröstet mit einfühlsamen Worten die Betroffenen – Künstler und Kunstfreunde – auf das Frühjahr 1887, dann – in kaum einem halben Jahr – werde alles noch einmal aufgerollt, dann sei wohl das politische Klima für die gewünschten Änderungen günstiger. Selbstgerecht und zufrieden begibt sich der Magistrat zu seinen übrigen Geschäften; das unscheinbare Aschenbrödel, die schweizerische Kunst, ist bald vergessen. Unten an der Pforte aber harret ein anderer, steht an der Säule der Eingangstüre zum Bundeshaus und denkt nicht daran, den Kampf um die Interessen der Künstler, den er seit Jahren und Jahrzehnten führt, aufzugeben. Mit rollenden Augen will er dem Herrn Schenk, diesem ehemaligen Pfaffen in der Staatsrobe, der schöne Worte macht, aber keine hält, der sich als moderner Perikles aufspielt, in Wahrheit jedoch ein Gemischtwaren-

Tentatives de créer un art monumental national en Suisse (1865–1890)

Dans un état démocratique (et surtout en Suisse), les artistes, les amateurs et les rares politiciens qui s'intéressent à l'art, bref, toutes les personnes concernées par la création artistique agissent toujours pour son bien. Au XIX^e siècle, l'art était même nourri au sein, soigné et protégé. Car l'art avait et a besoin de protection, et ce n'est pas pour rien qu'on le représente toujours allégoriquement comme une jeune vierge. Mais l'aide offerte n'est pas purement altruiste. Trop vite, la jeune femme désirée doit se transformer en servante, rôle étranger à sa nature, pour devenir l'ornement des classes au pouvoir et glorifier l'état. Et même les masses grossières et incultes – c'est là une plainte récurrente des critiques d'art du XIX^e siècle – traînent la jeune fille pudique dans le caniveau, où le kitsch oléographique et commercial offre certes encore un gagne-pain suffisant, mais où la grâce de l'art périt lamentablement. Sans aucun doute, l'art est traité toujours plus mal qu'il ne pourrait l'être. Des vapeurs méphitiques – stupidité, ignorance et envie – minent continuellement sa nature en soi robuste.

händler ist, entgetreten und ihn an sein Versprechen erinnern. Sollte dies nichts nützen, so wäre der streitbare Kämpfe – es ist kein anderer als der Maler Frank Buchser – auch bereit, dem satten Würdenträger, den er als grossen Hemmschuh auf dem Weg zur Besserung der Lage der Künstler empfindet, mit Springpulver einzuheizen. Von dem Solothurner Künstler, der den Übernamen «Buchserstark» mit Stolz trägt, wird gesagt, dass ein Banner und ein Schwert, ein Helm und eine Rüstung besser zu ihm passen als der ölige Pinsel und das glatte Künstlerwams (NZZ, Nr. 350, 17. Dez. 1886). Er selber bezeichnet sich gern als «ewigen Juden». Dies Bild ist nur zum Teil richtig, wohl ist der unstete Künstler häufig unterwegs, hält sich lange in Spanien, Marokko und Nordamerika auf, bereist Italien, Korfu, Montenegro, sucht wiederholt seinen besten Absatzmarkt, das englische Seebad Scarborough, auf, doch weiss er, wo seine Heimat ist. Immer wieder kehrt er gern zurück nach Feldbrunn, ins elterliche Haus, zur Mutter. Buchser bleibt mit der Schweiz verbunden; hier will er die liberalen Zustände sichern und den Künstlern eine Pflanzstätte bereiten. Dass er diese Ziele manchmal mit Ungestüm und blindem Eifer verfolgt, macht ihn zum Don Quichotte. Als Lanzenreiter, der gegen den undurchdringlichen Nebel der eidgenössischen Kunstwirtschaft ankämpft, dabei auch manch überwundenes Reptil hinter sich lässt; der «Nebelspalter» hat Frank Buchser aufgrund seiner eigenen Skizze 1880 dargestellt. Wahr ist, der Maler bleibt zeit seines Lebens ein Einzelgänger, der mit ungeheurer Energie Menschen zusammenführt, damit sie für ihr Wohl streiten können. Haben sich diese zur gemeinsamen Aktion gefunden, schwingt Frank Buchser seine Streitaxt schon wieder an einem andern Ort, wo er Unrecht und Despotismus wittert. Ein Wilhelm Tell der Schweizer Kunst: als Initiator für die Künstlergemeinde in der Schweiz unentbehrlich, zu einem gemeinsamen Handeln aber unfähig. Zur Konfrontation der beiden Kontrahenten – Buchser und Schenk –, die leicht zu einer Handgemenge hätte ausarten können, ist es – so will es die Legende – an diesem Tag im Herbst des Jahres 1886 nicht mehr gekommen, denn Bundesrat Schenk sei dem unangenehmen Burschen durch eine Hintertüre des Bundeshauses entwischt.

Das Bundesratshaus als Nationalmuseum – die Schweiz als Kulturstaat

Mit Recht sah Frank Buchser – er glaubte sich in späteren Jahren oft auch fälschlich von lauter Feinden



FRANK BUCHSER

von FELDBRUNNEN, Kt. Solothurn.

Maler.

Geboren den 15. August 1828, gestorben den 22. November 1890.

umgeben – in dem Politikervölkchen ein Haufen Schönredner und Hohltöner, waren doch 1886 zwanzig Jahre verstrichen, seitdem der erste, gar nicht so zaghafte Versuch der Bundesbehörden, etwas für die Kunst zu tun, folgenlos im Sand verlaufen war. Das Bundesratshaus, der Westflügel des heutigen Bundeshauses, 1852 auf Betreiben der Stadt Bern nach Plänen Friedrich Studers errichtet und 1857 den eidgenössischen Räten zur Benutzung überlassen, stand erhaben, doch schmucklos da. Nur im dritten Stock des Mittelbaus, der bis 1879 der Stadtgemeinde als Museum diente, herrschten die Musen mehr schlecht als recht. Diese eher lamentable Situation sollte sich grundsätzlich ändern, der Anspruch der Schweiz, ein Kulturland zu sein, war nach Ansicht fortschrittlicher Politiker in die Tat umzusetzen; gewisse Kräfte in den Bundesbehörden hätten sich gern in der Rolle des Mäzens gesehen. Man erinnerte sich Philipp Albert Stapfers, des helvetischen Ministers der Künste und Wissenschaft, der schon um 1800 in der Entwicklung der Künste die vornehmste Aufgabe des freiheitlichen republikanischen Staats zum Wohle aller Bürger gesehen hatte. Beide, Kultur und Staat – so die Überzeugung Stapfers –, gedeihen nur, wenn Grenzen und partikulare Strebungen wegfallen, wenn Denken, Fühlen, Kopf und Herz aller Bürger auf ein gemeinsames Fundament gestellt, d.h. zentralisiert werden. Sind diese Vorbedingungen erfüllt, dann könnte sich eine neue, veredelte und durch die Künste geeinte Schweiz aus den Trümmern der Eidgenossenschaft er-

Seite 22:

Frank Buchser, der Wilhelm Tell im Kampf um die schweizerische Kunstförderung
Schweiz. Landesbibliothek

heben. Hat nicht schon 1793 Schiller in seinen «Briefen über die ästhetische Erziehung der Menschen» der Kunst eine politische Dimension zugestanden, indem er sie als Bildnerin der wahren Freiheit des Menschengeschlechts bezeichnet, weil sie – die Mutter der Phantasie – die Mitte halte zwischen den chaotischen, ungestümen Kräften der physischen Natur und den einengenden Gesetzen menschlicher Zivilisation? Die Kunst im Allgemeinen und die bildende Kunst im Besonderen, die sich auf das Gemeinsame bezieht und eine gemeinhin verständliche Sprache spricht, sei in der Lage, das Disparate zusammenzuführen und das Heterogene zu vermengen.

Synthese hiess das Zauberwort und so musste sich der Staat, dieses Macht- und Rechtsgebilde, mit der Kultur, dieser gaukelnden Tochter schöner Ideen und Ideale, paaren. Aus diesem Bund entsprang der «Kulturstaat», ein Gebilde, das manches bedeuten kann. So versteht man unter diesem Begriff jenes Staatssystem, das der Kultur jede erdenkliche Freiheit, absolute Autonomie zugesteht. Dabei ist es denkbar, aber nicht notwendig, dass sich der Staat als Diener an der Kultur erweist, ihr Schutz und Pflege in Fülle zukommen lässt. Häufig tritt dann der Fall ein, dass er die Kultur mit einem Planungsnetz, Gesetzesverordnungen und Verwaltung umgarnt und ihr seinen Stempel aufdrückt. Andererseits, und viele Staaten des 19. Jahrhunderts – Frankreich zuvorderst – schmeichelten sich, dass dies bereits Realität sei, kann die Kultur an der Gestaltung des Staats teilhaben. Tritt dies ein, verliert – so die verbreitete Hoffnung – das Staatsgefüge viel von seiner Kantigkeit und Schroffheit, es wird glatt und geschmeidig. Sollte jedoch der Kulturstaat die Selbstdarstellung der Kultur als Staat sein, wäre die Schweiz immer fern des Kulturstaat-Ideals gewesen, denn die Kultur hatte hier nie das Repräsentationsbedürfnis und die Repräsentationsmacht, ein solches Postulat in die Tat umzusetzen. Solche und andere Überlegungen mögen Bundesrat Dubs 1865 bewogen haben, eine Kommission – zu der auch die Maler François Diday und Ernst Stückelberg zählten – einzuberufen, damit sie ein Bildprogramm für das Bundesratshaus entwerfe. Nach kurzer Zeit war ein umfangreicher Katalog wünschenswerter Skulpturen und Gemälde erstellt. Im Vortrag von Rudolf v. Effinger v. Wildegg, vor dem bernischen Kantonal-Kunstverein gehalten, hört sich das Programm, das die verschiedensten Kunstgattungen berücksichtigt, wie folgt an: «Historische Bilder im Nationalrat und

Ständerat, Porträts der Bundespräsidenten im Vorzimmer des Nationalratssaals, im Bundesratssaal zwei grössere Staffeleigemälde. An den Wänden der Haupttreppen Ölgemälde im Landschafts-, historischen und Genrefach. Unter den drei Eintrittsbögen des Eingangs Marmorbüsten ausgezeichneter Schweizer. Im oberen Vestibül vier Marmorstatuen berühmter Eidgenossen, Bubenbergs, Waldmanns, Wettsteins, Gilds, Tschudi. Auf den vier Feldern an der südlichen und nördlichen Front des Bundespalastes allegorische Basreliefs. Auf den beiden Granitabsätzen neben der Treppe des Hauptportals zwei bronzene Löwen oder Kandelaber.» Im selben Vortrag musste der gut informierte Kunstvereinsvertreter seinem Publikum allerdings kundtun, dass alle gut gemeinten Pläne vorerst am nüchternen Sinn des Ständerats zerschellt seien.

Wie konnte es zu der schnellen Tilgung hochfliegender Wünsche und Hoffnungen kommen? In einer Botschaft des Bundesrats hatte es noch voll Überschwang geheissen, dass die Kunst berufen sei, die Trägerin hochherziger Ideen, die Dolmetscherin edler Gesinnungen und erhabener Anschauungen zu sein. Und weiter: «Das Vaterland verherrlichen, die Taten aufopfernder Hingabe an dasselbe im Gedächtnis wach erhalten, Liebe zur Heimat, zu ihrer schönen Natur, ihren angestammten Sitten und Gebräuchen zu pflegen, das alles sind Aufgaben, welche nicht ergreifender als durch die eindringliche Sprache des Kunstwerks gelöst werden können» (Bundesarchiv, Bestand 19/41). Als Stütze sollte also die Kunst der Nation dienen, als Lehrerin dem Volk. Dass mit Bundesmitteln geförderte Kunst auch frei sein könnte von ideologischem Ballast und geistig-sinnlichem Staatsdienst, daran wurde ehemals kein einziger Gedanke verschwendet. Trotz Unterordnung der Kunst unter den Staat fand die Dekorationsvision, für die der Bundesrat bereit war, 292'000 Franken (10% der Baukosten!) in jährlichen Tranchen von 20'000 Franken aufzuwerfen, wenig Freude. Man befand, dass ein so ernster Ort wie ein Rathaus nicht zu einem Nationalmuseum verkommen dürfe, auch sei die Verehrung noch lebender Personen der schweizerischen Eigenart völlig fremd und das Bildprogramm an den vorgesehenen Stellen ungeeigneter Raum- und Lichtverhältnisse wegen ohnehin nicht zu realisieren. Aus diesen Gründen sei die versprochene Hebung des schweizerischen Nationalsinns durch das Unternehmen kaum zu erwarten, zumal sich keine Künstler zur Ausführung der Ideen

Primi passi verso un'arte monumentale nazionale in Svizzera (1865–1890)

Nei paesi democratici – tanto più in Svizzera – quando si tratta di arte, tutti coloro che se ne occupano, come dire gli artisti, gli amici dell'arte e i pochi politici interessati, pretendono di farlo per il suo bene. Nel 19° secolo si cercò addirittura di nutrire l'arte al seno, vezzeggiandola e coccolandola. Rappresentata, non a caso, da una candida vergine, l'arte è apparsa subito bisognosa di protezione. L'aiuto prestatole non è però mai stato disinteressato. Non lo è neppure ora. Presto o tardi la seducente pulzella, pur essendo sostanzialmente estranea ai rapporti di dominio, è costretta ad asservirsi a qualche potere, a fungere da ornamento alle classi dominanti e a servire la gloria dello stato. Stando a una lagnanza largamente diffusa fra i critici d'arte del 19° secolo, la dolce e timida vergine viene gettata nel fango anche dalla plebe rozza e ignorante: le oleografie e le stampe da pochi soldi raggiungono una discreta diffusione, ma l'arte sublime e leggiadra è destinata a deperire miseramente. L'arte, non c'è dubbio, sta sempre peggio di quanto potrebbe stare. Continue esalazioni mefitiche, ottusità, ignoranza e invidia avvizziscono la sua costituzione di per sé robusta.



Seite 24 oben:
**Albert Anker, «Gemeinde-
 versammlung», 1857.**
 1867 an der Turnusaus-
 stellung mittels Bundes-
 subventionen angekauft.
 Kunstmuseum Bern



Seite 24 unten:
Frank Buchser,
«Ritt nach Sevilla», 1861
 Robert Baumann,
 Kunstmuseum Luzern

finden liessen; besässe die Schweiz nur einen Künstler von der Qualität des französischen Historienmalers Paul Delaroche, ja dann und nur dann wäre die Ausschmückung kein Problem. Was mit viel Emphase und Hochstimmung begonnen hatte, war damit zu den Akten gelegt.

Der Schweizerische Kunstverein – vom Laienelement durchsetzt

Und wo blieben während der ganzen Zeit die Künstler und Kunstfreunde? Warum haben sie ihren eigenen Wünschen nicht mehr Gehör verschafft, ihre Interessen nicht nachhaltiger vertreten? Einziger Gesprächspartner der Bundesbehörden, wenn es um die Belange der Kunst ging, war im Jahre 1865 der Schweizerische Kunstverein. Die Wurzeln der Kunstvereine oder Künstlergesellschaften reichen in die aufklärerischen Bildungskreise des 18. Jahrhunderts, in das städtische Bürgertum zurück. Meist waren es Kaufleute und Politiker mit patriotischer Gesinnung, die gewillt waren, die nationale Eigenart der Schweiz hochzuhalten, sie suchten deshalb nach Verständigung über die konfessionellen und föderalistischen Schranken hinweg. In herrschaftlichen Stadthäusern und auf lieblichen Landsitzen traf sich die wirtschaftliche, politische und kulturelle Elite zum ungezwungenen Gedankenaustausch. Zeichnen und Aquarellieren war ein beliebter Zeitvertreib, viele Dilettanten brachten es zu ansehnlichen Fertigkeiten. Auch kunsttheoretische und ästhetische Fragen wurden häufig zum Thema gemacht. Es lag deshalb nahe, dass Heinrich Usteri 1787 eine Anzahl Kunstfreunde und Künstler zu einem wöchentlichen Zirkel um sich scharte: die Zürcher Künstlergesellschaft war gegründet. In den folgenden Jahrzehnten bildeten sich in den meisten grossen Städten der Schweiz solche kunstliebenden Gemeinschaften. 1807 schloss man sich in Zofingen zur «Gesellschaft Schweizerischer Kunstfreunde» zusammen, die allerdings, ohne definitive Aufgabe und leitende Hand, bald darniederlag. Als man sich 1839 unter dem Namen «Schweizerischer Kunstverein» neu verband, hoffte man durch eine «gemeinsame vaterländische Kunstausstellung» den Kontakt zwischen den einzelnen Künstlergesellschaften zu intensivieren. Neben der Schaffung vaterländischer Denkmäler (Winkelrieddenkmal, Freskierung der Tellskapelle) bildete die Ausrichtung der Schweizerischen Kunstausstellung (Turnus), die während der Sommermonate von Stadt zu Stadt zog, das Zentrum der Vereinstätigkeit. Seit 1840 wurde die Turnausstellung alle zwei Jahre durchge-

führt, seit 1857 dann in einem jährlichen Rhythmus, wobei abwechselnd einmal die westliche, einmal die östliche Landeshälfte beschickt wurde. Lange dauerte die ungetrübte Freude über diese neue kulturpolitische Initiative nicht an. Schon 1855 konstatierte der Präsident des SKV, Gustav Bion: «Die Kunstausstellung war in quantitativer Beziehung wohl die stärkste von allen bisherigen; aber an qualitativem Gehalt wurde dieselbe unseres Erachtens auch schon übertroffen.» Hauptsächliche Ursache für die mässige Freude, die die Schweizerische Kunstausstellung selbst den Verantwortlichen bereitete, war, dass nur wenige Werke und oft solche von geringer Qualität gekauft wurden. Dies wiederum war dem beliebten Lotteriesystem zuzuschreiben. Jedes Kunstvereinsmitglied verpflichtete sich, mindestens ein Los (Aktie) pro Jahr zu kaufen. Mit dem Geld erwarb man Kunstwerke, die an der Turnausstellung gezeigt wurden. Damit möglichst viele Vereinsmitglieder in den Genuss von Preisen in Form von Bildern kamen, wurden dabei häufig preisgünstige Werke ausgewählt. Jede Sektion des Kunstvereins, d.h. jede städtische Künstlergesellschaft, konnte Ankaufsvorschläge machen, oft fiel die Wahl auf einen Lokalmatador. Erstmals werden Stimmen, die von einer Gunstwirtschaft sprechen, laut. Die etablierten Künstler, deren Werke Preise erzielten, welche die Kaufkraft einheimischer Sammler überstieg, suchten auf ausländischen Ausstellungen ihr Glück. Dort lockten auch Auszeichnungen in Form von Medaillen, die den Marktpreis des einzelnen Künstlers in die Höhe schnellen liessen. Auf der Turnausstellung waren deshalb bedeutende Bildwerke und die Historienmalerei so gut wie nicht vertreten. 1866 bemerkte Rudolf v. Effinger v. Wildeggen suffisant: «Die grosse historische Kunst war, wie gewohnt, unsichtbar.» Viele angehende schweizerische Künstler schreckten vor dem historischen Fach zurück, musste man doch etwa im Vergleich zur Landschaftsmalerei mit einer doppelten Ausbildungszeit rechnen: sechs Jahre waren die Massgabe. Auch waren nur im Ausland geeignete Lehrer und Kunstakademien zu finden. So wurde selbst ein Talent wie Rudolf Koller, das sich zum Historienmaler berufen fühlte, von seinem väterlichen Freund und Lehrer Johann Jakob Ulrich auf das Fach des Tiermalers verwiesen, worin in der Schweiz an ein leidliches Auskommen zu denken war. 1853 wusste E. Brunner das Vorherrschen der Landschaftsmalerei noch positiv zu deuten. Diese Gattung werde von der schweizerischen Natur, die zugleich erhabener und lieblicher als anderswo sei, den Künstlern aufgezwungen: «Liegt

Las aspiraziuns per in art naziunal svizzer monumental

Ils onns 1865–1890

En il stadi democratic –
cunzunt en Svizra – vulan
tut ils participads, ils
artists, ils amatur d'art ed
ils paucs politichers inte-
ressads, mo il meglier
cura ch'i sa tracta da l'art.
En il 19avel tschientaner
sa spruvav'ins schizunt per
uschedir da nutrir l'art cun
latg mamma, d'al proteger
e tgirar. E protecziun du-
vrava e dovra l'art en
mintga cas, betg per ca-
sualitad vegn el allegorisà
sco figura virginala.
Ord spir altruissem na
vegn l'agid però betg ac-
cordà. Bler memia savens
sto l'art sa metter en il
servetsch da pussanzas che
na correspundan a ses
pensar, sto servir sco orna-
ment per ils pussants e
demonstrar la gloria dal
stadi. Era la massa grobu-
lana e nuncultivada –
en il 19avel tschientaner in
plant frequent dals criti-
chers d'art – tira l'art
adina puspè en la lozza.
Là po bain anc subsister il
kitsch en ieli e la rauba
da massa, l'art nobel e
grazius sto dentant sutta-
cumber. Cun l'art vai senza
nagin dubi adina mender
che quai ch'i pudess. Las
nauschas vapurs – apatia,
ignoranza e scuidanza –
fan che sia natira, en sasez
robusta, sto pirar.



Seite 26:
**Victor Tobler, «Tanzeten
in Appenzell», 1873.**
Kunsthhaus Glarus
Schweiz. Institut für Kunst-
wissenschaft Zürich

doch gerade in der schweizerischen Landschaft das vorzüglichste nationale Kunstmoment.» Bei dieser Stimme, die den Mangel als Vorzug ausgeben wollte, blieb es. In Zukunft wurde das Fehlen von Gemälden, welche die vaterländische Geschichte verherrlichen, als schmerzlich empfunden. Wiederholt riefen Kunstvereinsvertreter den Staat auf, als Auftraggeber und Mäzen zu wirken. Immer wieder musste die Aussicht auf eine glänzende Zukunft über die magere Kunstgegenwart hinweg trösten: «Noch sprechen wir die Hoffnung aus, dass andere und bessere Zeiten nachholen, was jetzt in unserem vaterländischen Kunstleben noch fehlt und doch einer glücklichen und ruhmreichen Nation nicht fehlen sollte» (Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft 1853). Eher als Hohn denn als Aufmunterung mussten die seit 1860 ausgerichteten Bundesubventionen in der Höhe von 2000 Franken wirken. Bald wurden aus den Kreisen der Kunstfreunde gehässige Worte laut, man sprach von kunstfeindli-

chen Kräften, von dem «vorherrschenden materiellen Streben» und dem «mehr auf das Praktische gerichteten Sinn der Schweizer», die verantwortlich sind, dass «ideales Wirken» in diesem schönen Land nur kümmerlich aufkeimen könne (R. Merian-Iselin, Eröffnungsworte und Bericht in der Versammlung des Vereins Schw. Künstler und Kunstfreunde in Basel 1857). Doch die Vertreter des SKV, meist Laien, gut situierte Bürger, begnügten sich mit Verbalinjuri und Klagen. Selbst im Entscheidungsjahr 1865, da es so schien, als würde aus der Landwirtschafts- und Industrienation Schweiz doch noch ein Kulturstaat, lautete die Taktik: abwarten, nur nicht von sich aus bei den Bundesbehörden vorstellig werden.

Kampfansage der Künstler an das schweizerische Ausstellungswesen: GSMB-Gründung

Das war für die Künstler das Fanal, sich von den Kunstfreunden zu emanzipieren. Man wollte mit ver-

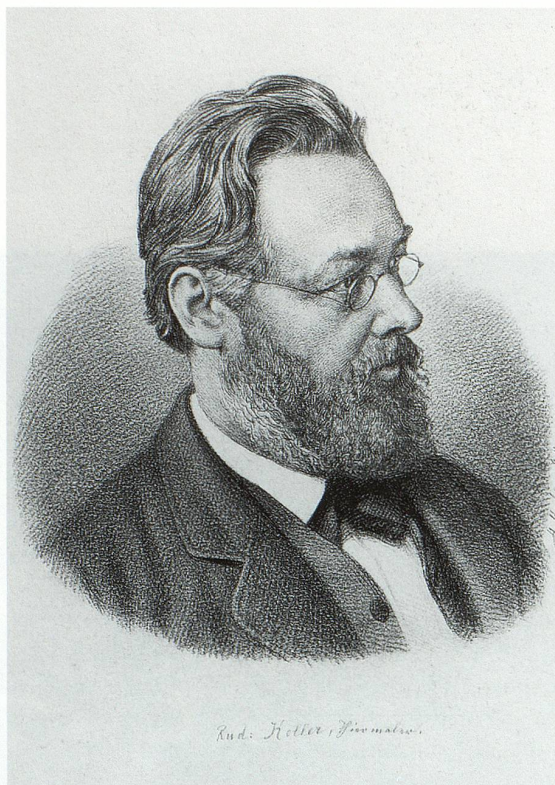
**The Striving for a
Monumental National
Swiss Art
During the years
1865–1890**

When it comes to art, then all the members of the democratic nations – above all of Switzerland – the artists, the art lovers and the rare politicians who take an interest, all wish it only the best. In the 19th century, attempts were even made to bring it closer to the people, to cherish and cultivate it. For art has always been, and remains, in need of protection: it is no coincidence that a virgin figure stands as its allegory, once and for all. No hand reaches out to her altogether altruistically. All too soon, she – the object of desire – must go into service as a humble maiden to the powerful, so foreign to her nature; all too soon must she honor the ruling classes and glorify the nation. And the crude and uncultivated masses too – as 19th century art critics widely complained – tend to drag her into the gutter, where all might still be well and good for chromolithographs and department store kitsch, but where high and lovely art can only piteously bite the dust. Art, there can be no doubt about it, is always worse off than it actually need be; constant evil vapors – apathy, ignorance and envy – induce her naturally robust constitution to waste away.

einten Kräften der Mittelmässigkeit, die der Tod jeder wahren Kunstausübung ist, zu Leibe rücken. Die durchschnittliche Masse der Kunstwerke an der Turnausstellung erdrücke das Ausserordentliche. So lautete die verbreitete Meinung. Elitebestrebungen leiteten Frank Buchser, Rudolf Koller und Ernst Stückelberg, als sie sich bereits 1864 einigten, etwas gegen die Ausstellungsmisere in der Schweiz zu unternehmen. Sie waren sich unter der Führung Buchsers zunächst einig, dass Kunst etwas Aristokratisches sei, das von wenig Berufenen für noch weniger Verständige gemacht werde. Die Atmosphäre des Besonderen könne aber gerade an der Schweizerischen Kunstausstellung, wo keine Ausstellungskommission streng über die Qualität des Ausstellungsguts wache, nicht entstehen. Buchser, in politischen Dingen ein radikal-liberaler Geist, war das Demokratiegefasel im Bereich der Kunst ein Gräuel. Zwar hatten sich in einigen Schweizer Städten – in Genf, Neuenburg und Basel etwa – jährlich wiederkehrende lokale Ausstellungen etabliert, die der Turnausstellung arg Konkurrenz machten, über ihr bedauerliches Niveau schwangen aber auch sie sich nicht empor.

Was fehlte war ein Zentrum, wo sich die besten Kräfte der schweizerischen Kunst sammeln konnten. Die Ideen einer eidgenössischen Kunstakademie, eines Nationalmuseums oder eines nationalen Kunst-Salons lagen in der Luft. In dem Werbeschreiben Gottfried Kellers – von Koller und Buchser angeregt –, das die schweizerischen Künstler zur Bildung eines eigenen Verbandes ermuntern sollte, wurden, wie bei allen kulturpolitischen Bestrebungen im 19. Jahrhundert, patriotische Töne angeschlagen. Von der «Erhöhung des nationalen Lebens» ist die Rede und davon, dass die Kräfte der Nation nicht wie bis anhin falschen Götzen geopfert werden dürften (Sämtliche Werke, hrsg. v. C. Helbling, Bd. 22, S. 269). Als konkrete Massnahmen – auch dies keine originellen Gedanken – wurden die Errichtung öffentlicher Denkmäler und der Aufbau einer schweizerischen Kunstsammlung, Grundlage des künftigen Nationalmuseums, angeregt: Stätten der Belehrung und der Erbauung. Die Mitglieder des zu gründenden Künstlerverbandes sollten sich verpflichten, die vaterländische Ausstellung regelmässig zu beschicken. Als Gegenleistung forderte man, dass in der Ausstellungsjury, die in Zukunft mit aller gebotenen Strenge ihres Amtes zu walten habe, drei Künstlervertreter Einsitz nehmen. Auch sollte den Künstlern bei der Wahl der

Ausstellungslokalitäten und bei der Art der Hängung ihrer Werke ein Mitspracherecht eingeräumt werden. Um das Mass der Unterwürfigkeit gegenüber dem Schweizerischen Kunstverein voll zu machen, versprach man, keine Beschlüsse ohne Rücksprache mit ihm – gleichsam der Grossen Mutter – zu fassen. Gerade die versöhnliche Haltung gegenüber den etablierten Mächten innerhalb der Kulturpolitik – Buchsers Temperament fern, aber in Kellers Schreiben festgelegt – schien die schweizerischen Künstler zu überzeugen. Bereits am 28. Oktober 1865 konnte man die Gründung der «Vereinigung Schweizerischer Künstler» bekannt geben und am 1. Mai 1866 erfolgte unter Einbezug eines grossen Künstlerkontingents aus der französischen Schweiz die Erweiterung zur «Gesellschaft Schweizerischer Maler und Bildhauer». Zweck und Ziele, die man sich in den Statuten gab, tönen vage und allgemein, wohl das Resultat eines hart erfochtenen Kompromisses. Lediglich von der Pflege «kollegialer freundschaftlicher Beziehungen» unter den Mitgliedern wird gesprochen, von der Diskussion über die verschiedenen Kunstfragen, die in der Schweiz auftauchen könnten, und vom Einwirken auf Lösungen in diesen Fragen. Wer aber wird in diese erlauchte Gemeinschaft aufgenommen? Entgegen dem Vereinstitel sind von Anbeginn neben den Malern und Bildhauern auch die Architekten, Kupferstecher und Lithografen ausdrücklich zugelassen. So kommt es, dass in den wichtigen Sektionen Zürich und Basel bereits in den 1880er-Jahren die Architekten den Hauptharst ausmachen, lauter Leute, die wie Alexander Koch, Heinrich Ernst, Julius Stadler, Albert Bluntschli und Johann Jakob Stehelin zu ihrer Zeit das Gesicht dieser Städte prägten. Als Bedingung für die GSMB-Mitgliedschaft galt, dass man «von anerkanntem Verdienst» war. Auch dies eine unbestimmte Formulierung, welche die Mitte hält zwischen den Buchser'schen Vorstellungen eines Eliteverbandes und dem Wunsch einer vollständigen demokratischen Öffnung, wie er von zahlreichen Westschweizer Künstlern gehegt wurde. Eine Hürde hatte der eintrittswillige Künstler zu überspringen, die Mehrheit der GSMB-Künstler musste sich in geheimer Abstimmung für seine Aufnahme entscheiden. Während der ersten dreissig Jahre des Bestehens der GSMB sind meines Wissens alle Kandidaten aufgenommen worden. Man hoffte also nicht durch den Klang erlauchter Namen, sondern durch die Masse Einfluss auf Kunstverein und Bundesbehörden zu gewinnen.



Dies Gewicht war allerdings im Jahre 1866, als 62 Künstler der Gesellschaft angehörten, noch nicht gegeben. Kunstvereinsvertreter mokierten sich über diese Künstlerumtriebe, die nach ihrer Meinung den Charakter von überflüssigen Fingerübungen hatten, da doch alle Künstlerinteressen in den bereits bestehenden Kunstvereinen und Künstlergesellschaften bestens aufgehoben seien. Trotzdem versuchte der erste Präsident der GSMB, der Genfer Genremaler Alfred van Muyden, im Mai 1866 das Unmögliche noch möglich zu machen, er wollte die Diskussion um die Ausschmückung des Bundesratshauses, die bereits im Herbst des vorigen Jahres eingeschlafen war, von neuem beleben. Er gelangte an den Bundespräsidenten mit der Bitte, dass den Künstlern wenigstens im Nationalratssaal die Möglichkeit gegeben werde, «une grande composition historique ou allégorique» anzubringen. Er betonte, dass es die Künstler als ihre Bürgerpflicht ansähen, auf diese Art zum Wohl des ganzen Schweizervolks zu wirken. Doch die edle Gesinnung fand kein Gehör, die Bundesbehörden beschlossen Nichteintreten auf das GSMB-Anliegen. Die Gesellschaft der Künstler ist in ihren Gründungsjahren noch eine Quantité négligeable, und das wird auch in den folgenden Jahren so bleiben. Mitverantwortlich an dem Randdasein der GSMB war sicherlich ihre streng föderalistische Struktur nach dem Muster des Schweizerischen Kunstvereins. Die Mitglieder waren nach Stadt- oder Kantonssektionen aufgediebert. Der Vorort und damit die Geschäftsleitung des Verbandes wechselte in einem schnellen Rhythmus. Dennoch treffen wir in den Anfängen

immer wieder die gleichen Präsidentennamen – neben Alfred van Muyden sind es Gustav Castan, Albert de Meuron und Rudolf Koller, was seinen Grund darin hat, dass ausser Genf, Neuenburg, Basel und Zürich alle Sektionen über einen sehr kleinen Personalbestand verfügten.

Ein Appell der GSMB zur Gründung einer permanenten Ausstellung, die an einem Ort verweilen und nicht mehr vom hektischen Wanderbetrieb gebeutelzt werden sollte, 1867 an der Generalversammlung des SKV in Schaffhausen vorgetragen, wurde zur näheren Beratung an die Sektionen weitergeleitet und verhallte in der Wüste. In den Anfangsjahren beschränkten sich die Aktivitäten der GSMB im Wesentlichen auf die Durchführung der Jahresversammlung, während der man etwa die «Gleyre'schen Gemälde der Herren Mercier und Dubochet» besichtigte oder einem interessanten Vortrag des Malers Auguste Bachelin über die «eidgenössischen Münzstempel» folgte. Gelegentlich wurde auch Praktisches – wie Zollbestimmungen oder urheberrechtliche Fragen – besprochen. Die Turnausstellung wurde weiterhin nur von einem Teil der Mitglieder beschickt. 1872 gelangte man nochmals mit einer Anregung an die Bundesbehörden, die folgenlos blieb. Bei allen eidgenössischen Aufträgen – handle es sich um Denkmäler oder Münzen – sollten öffentliche Konkurrenzen unter den einheimischen Künstlern ausgeschrieben werden, um den Wettbewerb zwischen den Künstlern anzuregen und die Qualität der Kunstwerke zu heben.

Ringens um die Gestalt der Kunstpflege: Nationaler Kunst-Salon oder Monumentalkunst

Dann aber kamen die 1880er-Jahre mit ihren heftigen Kämpfen um den nationalen Kunst-Salon und die Kunstliga, um die schweizerische Kunstakademie und die Kunstkommission und damit kam die erste Bewährungsprobe der GSMB. War sie flexibel genug, um den Kräften disparater Kunstinteressen standzuhalten? War sie derart geeint, dass sie den Zerreisssproben im Innern gewachsen war? Wir können das Resultat vorwegnehmen: Die GSMB zog sich in den für die schweizerische Kulturpolitik so entscheidenden Jahren mehr schlecht als recht aus der Affäre. So hatte sie auf die Gestalt der Ersten Nationalen Kunstausstellung 1890 in Bern und auch auf die dafür verantwortliche Eidgenössische Kunstkommission, in der allerdings viele GSMB-Mitglieder sassen, wenig Einfluss. Doch wurde der Zusammenhalt der Künstler in den Wirren

Seite 28:
**Rudolf Koller, der
GSMB-Mitgründer, konnte
sich in späteren Jahren
nicht mehr für Buchsers
Ideen begeistern.**
Schweiz. Landesbibliothek

Seite 29:
**Ernst Stückelberg, der
GSMB-Veteran, setzte sich
in vielen Kommissionen
für die monumentale
Kunst ein.**
Schweiz. Landesbibliothek

und Kämpfen gefestigt, sie verstanden sich nun eher als Einheit und formulierten gegenüber Kunstliebhabern und -sammlern, auch gegenüber dem Staat, ihre spezifischen Bedürfnisse. Und dank einer guten Portion Beharrungsvermögens errang die GSMB kurz vor der Jahrhundertwende nahezu die uneingeschränkte Macht in der Eidgenössischen Kunstkommission und dadurch eine wichtige Position in der schweizerischen Kunstpflege.

Aber gehen wir zunächst einige Jahre zurück. Wir zählen das Jahr 1881. Frank Buchser, obwohl bereits von einer langwierigen Krankheit gezeichnet, hat neuen Mut gesammelt, um dem Staatsschiff, das fern des Musenhains träg dahinfuhr, Wind zu machen. Mit rührender Hartnäckigkeit warf er die Frage einer nationalen schweizerischen Kunstausstellung und eines durch grosszügige Bundesankäufe gespeisten Nationalmuseums nochmals auf. Als Forum wählte er nicht die Jahresversammlung der GSMB – sein Name steht in dieser Zeit nicht mehr in den Mitgliederlisten des Künstlerverbandes –, sondern die Generalversammlung des Schweizerischen Kunstvereins in Lausanne. Buchser denkt an eine völlige Beseitigung der Turnusausstellung. Vor allem ist er fest entschlossen, zukünftig die Verantwortung für die Gestalt jeder bedeutenden schweizerischen Ausstellung in die Hände der Künstler zu legen. Der Solothurner Maler ist jedoch im Laufe der Jahre diplomatischer geworden, weiss, dass in der Schweiz Dezentralisierung ein Zauberwort ist und dass viele alteingesessene Mitglieder der Kunstvereine an den überkommenen Strukturen hängen. Er schlägt deshalb vor, dass die einzelnen Sektionen in der Nationalen Ausstellung eine Auswahl von Werken treffen können, um sie in ihrer Stadt auszustellen. So entstünden in der ganzen Schweiz kleine Ausstellungen, die dem Geschmack der lokalen Kunstvereine entsprächen. Trotz diesem Entgegenkommen waren die Delegierten zunächst «grossteils» anderer Meinung, schüttelten ziemlich ungläubig den Kopf und verliessen unbelehrt und unbekehrt den Raum (Schweizerische Grenzpost, Nr. 152, 30. Juni 1881). Doch schon am nächsten Tag war ein leichter Stimmungsumschwung festzustellen. Buchser begnügte sich aber nicht mit dieser «Kriegserklärung» an das veraltete schweizerische Ausstellungswesen, er erwies sich für einmal als gewiegener Taktiker und erreichte, dass in den Jahren 1882/83 Solothurn der Vorort des SKV und sein Freund, der Historien- und Genremaler Walter Vigier, Zentralprä-

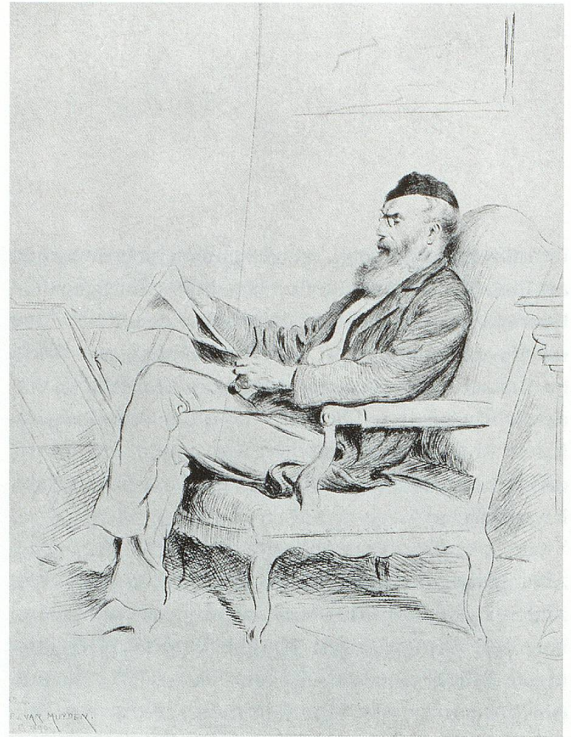


sident wurde; in ihm hatte der trotzige Einzelkämpfer einen rückhaltlosen Verfechter seiner Vorstellungen. An einer ausserordentlichen Delegiertenversammlung des SKV gleichen Jahrs in Olten erklärte Vigier der «Motion Buchser» seine Sympathie. Er beklagte vom «schweizerisch-vaterländischen Standpunkt aus, dass viele der namhaftesten Schweizer Künstler durch ungünstige Verhältnisse fast ganz von ihrem Vaterlande abgedrängt worden seien, ihre Bilder im Auslande schaffen, ausstellen und verkaufen müssten». Der Präsident betonte nachdrücklich, dass die Künstler den Salon wünschen, dass eine ansehnliche Zahl sich in einer Unterschriftensammlung auf die Ideen Buchsers geeinigt habe. Unterstützung fand Vigier bei der Sektion Bern, bei dem alten Buchser-Vertrauten Prof. Paul Volmar, der versicherte, die Anliegen des Malers seien aus der tiefsten Gefühlsschicht des ganzen Schweizervolkes allmählich hervorgegangen. Doch die Vertreter kleiner Sektionen – Glarus und Schaffhausen – meldeten Bedenken an. Sie hatten Angst, dass die politischen Zentralisierungsbestrebungen nun auch auf das Gebiet der Kunst und des Schönen übergreifen könnten, dass man über das Ungewisse das Sichere einbüsse. Als sich auch noch der ehemalige Kampfgefährte Rudolf Koller gegen eine baldige Realisierung der Buchser'schen Vorstellungen aussprach – denn gegenwärtig sei man mit der Landesausstellung 1883 in Zürich und der Einrichtung der Abteilung Kunst beschäftigt –, ging das Geschäft zur Beratung an die Sektionen zurück und wurde verschleppt. Die GSMB als geschlossener Verband verhielt sich in der ganzen Angelegenheit ruhig. Die zahlenmässig grösste Gruppe,

die Künstler der französischen Schweiz, waren mit ihren lokalen Ausstellungen weitgehend zufrieden und nahmen fleissig am Pariser Salon teil.

Doch was sich Buchser einmal als Ziel gesetzt hat, davon lässt er so leicht nicht ab. Am 20. Februar 1883 überreicht er – ohne weitere Rücksprache bei Vereinen und Verbänden – dem Bundesrat die Petition von 1881 – mittlerweile von vielen bedeutenden Künstlern des In- und Auslands unterzeichnet – und legt ihr ein Memorial bei, in dem die einzelnen Anliegen näher begründet werden. Buchser spricht vom Sumpfpflichter, kleinstädtischer Intrigen und von spießbürgerlichen Auffassungen, in den die Kunst bei der gegenwärtigen Ausstellungsorganisation gezogen werde. Diese ekligen Drachen können, so die Überzeugung Buchsers, nur überwunden werden, wenn «eine einheitliche nationale schweizerische Kunstausstellung geschaffen wird, welche getragen ist vom reinen Hauch des wahren Kunstideals und durchglüht von der patriotischen Begeisterung, unser Vaterland auch im Streben nach dem Schönen auf den Rang zu heben, der ihm gebührt und wohl nicht bestritten werden kann, sobald in einem schweizerischen Kunst-Salon ein Apostolat der Kunst geschaffen wird, um welches alle wahren Kunstjünger sich scharen können». Als Mittel, dieses Ziel zu erreichen, werden Bundessubventionen in der Höhe von 150'000 Franken und die Einsetzung eines Kollegiums aus der Elite der Künstlerschaft, das sich um die Verwaltung des Geldes – vorzüglich um den Ankauf und die Prämierung von Kunstwerken – zu kümmern hat, ins Auge gefasst. Die weiteren Ausführungen zeigen, dass in den Händen dieses Künstlerkollegiums – das vom Bundesrat gewählt – die gesamte Verantwortung für die Kunstförderung und -pflege in der Schweiz liegen sollte; dessen Machtfülle wäre durch die lebenslange Amtsdauer ihrer Mitglieder zusätzlich betont.

Nach dem Druck dieser Ausführungen Buchsers in der Presse war die Empörung bei den Kunstvereinen, aber auch bei einzelnen Künstlern gross. Es erhob sich eine wilde Polemik, in welcher die Presse die wichtigste Waffe war. – «Der Bund» und die «Basler Zeitung» machten sich zum Sprachrohr Buchsers und seiner Ideen, die «Schweizer Grenzpost» und vor allem die NZZ kämpften dagegen. Trotz der Rauferei reagierte der Bundesrat vorerst schnell und positiv auf die Initiative Buchsers, eine Kommission wurde eingesetzt und eine Eingabe an die Bundesbehörden aus-



ALFRED VAN MUYDEN 1818—1898

D'après l'eau-forte d'Evert van Muyden, 1890

gearbeitet, die sich in allen wesentlichen Punkten an das Memorial des Solothurner Weltenbummlers hielt. Das war der Zeitpunkt, wo SKV und GSMB aktiv werden mussten, wenn sie nicht an Einfluss innerhalb der Kulturpolitik verlieren wollten. Die Attacke gegen ihre Kulturhohheit schweisste die beiden Verbände so eng wie nie zuvor zusammen. Plötzlich galt es auch für die Mehrheit der Künstler als edles Ziel, die Turnausstellung zu retten. 1884 unterbreitete die GSMB dem Bundesrat einen Gegenvorschlag zur Organisation der Schönen Künste in der Schweiz. Darin steht bezüglich der nationalen Kunstausstellung, einer «an sich vortrefflichen und wünschenswerten Sache», dass sie das Niveau bestehender Ausstellungen nur überschreiten und einen feierlichen Charakter erlangen könne, wenn sie nicht jährlich stattfinden würde. Nur durch grössere Zwischenzeiten könnten auch die schon bestehenden Ausstellungen lokaler und nationaler Art geschützt werden. Den meisten Künstlern war es also nicht um einen einzigen bedeutenden Absatzmarkt zu tun, sie wollten vielmehr viele kleine Verkaufsausstellungen beibehalten. Die Vorstellung, dass die gesamten Bundesmittel an einer pompösen Kunstschau geopfert werden sollten, war den GSMB-Verantwortlichen nicht geheuer. Sie hätten es lieber gesehen, wenn Künstler ihr Arbeitsfeld mitten in der Öffentlichkeit – auf Plätzen und an bedeutenden Bauten – zugewiesen bekämen: Patriotische Denkmäler und monumentale Wandgemälde waren ihr eigentliches Ziel. Die Idee eines

Seite 30:
Alfred Van Muyden,
erster Präsident der GSMB,
stritt redlich, aber
ohne grossen Erfolg für
die Verbandsanliegen.

Seite 31:
Buchser konnte den
Chefredaktor des «Nebelspalters» als Kampf-
gefährten gewinnen.
Nebelspalter, 14 (1888),
Nr. 21.

Nationalmuseums wurde verworfen. Für die «Popularisierung des Kunstsinns» sei es besser, viele verschiedene Museen zu fördern, als ein einziges – an einem ohnehin schwer zu bestimmenden Ort – auszuzeichnen. Vom Bund angekaufte Kunstwerke seien auf die bereits bestehenden Museen zu verteilen; einer der wenigen Vorschläge der GSMB aus der frühen Zeit ihres Daseins, der Bestand haben sollte. Der grösste Dorn an dem bundesrätlichen Entwurf war aber die Struktur der Kunstkommission. Nicht lebenslänglich dürften ihre Mitglieder auf ihren Pfründen hocken, durch jährliche Erneuerung eines Teils sei neuen künstlerischen Gedanken die Möglichkeit des Einlasses zu bieten und dem fatalen Koteriegeist entgegenzuwirken. Unmissverständlich forderte man, dass ein Drittel des Kollegiums von der GSMB, ein Drittel vom SKV und nur das verbleibende Drittel vom Bundesrat gewählt werde. Auch war man der Meinung, dass neben den Künstlern auch Kunstkenner in das Gremium Einsitz nehmen sollten.

Da beide grossen Vereinigungen des schweizerischen Kunstlebens – GSMB und SKV – geschlossen auftraten, sah sich der Bundesrat gezwungen, den Kunstförderungsartikel ihren Wünschen anzupassen. Damit wollte sich nun aber Buchser wiederum nicht zufrieden geben. Zur unverfälschten und unverwässerten Durchsetzung seiner Anliegen gründete er anfangs 1885 eine neue Organisation, die Schweizerische Kunstliga. Die einzige Aufgabe dieser Vereinigung, in der sich mehr Politiker und andere bürgerliche Honoratioren als Künstler zusammenfanden, war die Gründung des Schweizer Kunst-Salons nach den ursprünglichen Vorschlägen der bundesrätlichen Kommission vom Januar 1884. Die Liga-Vertreter, zu denen auch einflussreiche GSMB-Mitglieder wie Raphael Ritz, Ernst Stückelberg, Robert Zünd und François Bocion gehörten, wollten gegen die Zentralisierungsängste vieler Maler und Bildhauer ankämpfen. Für die Turnusausstellung mit ihren kleinformatigen Bildern im hübschen Goldrahmen sei die nationale Ausstellung, wo man nur bedeutende Werke bewundern werde, keine Konkurrenz. Dennoch nahmen die Angriffe gegen Buchser und seinen Verband gehässige Formen an. Alexander Koch, der bekannte Zürcher Architekt und GSMB-Mitglied, bezeichnete den «Herrn Buchser» in einem NZZ-Artikel als unverfroren und nannte sein Vorgehen einen infamen Angriff auf die bestehenden Institutionen des schweizerischen Kunstlebens. Die konstitutive



Sitzung der Kunstliga sei durch ein völlig undemokratisches Vorgehen ausgezeichnet gewesen. Das vielleicht berechtigte Gefühl, der ungestüme Solothurner Künstler wolle mittels einer «pressure group» die Interessen einer Minderheit auf Kosten derer, die bisher innerhalb der Künstlerschaft den massgeblichen Einfluss ausübten, zur Geltung bringen, kam auf. Vergeblich versuchte Buchser in einer Stellungnahme im «Bund», die Wellen zu glätten. Er beteuerte, dass er zum Wohl aller Künstler handle und dass ihm das völlige Ausschalten von Vereinigungen, die sich der Kunst- und Künstlerpflege verschrieben haben, fern liege.

In einer Eingabe an die Bundesversammlung stellte K. Eggenschwyler die Vorstellungen der Kunstliga klar, die in der Stärkung der Künstler gegenüber den Laien ihren Kern hatten. Die Laien seien wohl für die Kunstwissenschaft gut, für die Förderung des gegenwärtigen Kunstschaffens jedoch überflüssig. Nur die Künstler könnten Träger und Hüter der Kunst sein.



Ob den Differenzen zwischen Kunstliga auf der einen Seite, GSMB und SKV auf der anderen Seite unvereinbare Ideen zugrunde lagen, ist im nachhinein nicht ganz leicht zu beurteilen. Es will scheinen, als habe es sich zum Teil auch um ein Machtgerangel einzelner Protagonisten der verschiedenen Verbände gehandelt. Tatsache ist, dass sich im Jahre 1885 Gräben zwischen den verschiedenen Parteien von Künstlern und Kunstfreunden auftraten, die nicht so leicht zuzuschütten waren und das Kunstleben in der Schweiz ganz zu lähmen drohten.

Die GSMB verhielt sich in dieser Zeit merkwürdig rückwärts gewandt. Sie spielte sich als Bewahrerin des Status quo auf und war jeder radikalen Änderung abhold. Wo die GSMB-Künstler eine staatliche Reglementierung oder gar Herrschaft über die Kunst witterten, da zeigten sie sich renitent. Es mag ein an sich gesunder Reflex sein, der verhindert, dass sich die Kunst bedingungslos dem Staat andient, doch sollten sich dann die Künstler auch nicht die Verherrlichung des Vaterlandes in monumentalen Bildwerken zum Ziel setzen. Emanzipation der Kunst vom Staat bedeutet im 19. Jahrhundert in der Schweiz nie gleichzeitig Emanzipation von der staatstragenden Schicht – der liberalen Bürgerschaft, den Bildungsbürgern. Einmal mehr ignoriert der Wunsch nach umfassender Anerkennung der Freiheit des Künstlersubjekts die gesell-

schaftlichen und politischen Bedingungen und die Tatsache, dass der Künstler in gleichem Mass wie irgendein Staatsbürger von ihnen abhängt. Ob mit oder ohne Bundessubvention ist Kunst von ökonomischen Faktoren abhängig, sie muss zum Markt getragen werden. Mehr noch als im 20. Jahrhundert, wo Museen und einige wenige potente Sammler massgeblich werden, war die Kunst dem Geschmack einer breiten Schicht von Kunstliebhabern und kleinen Sammlern hörig.

Auch in der Frage der Gründung einer eidgenössischen Kunstakademie, die ebenfalls in der Mitte der Achtzigerjahre den Räten zur Behandlung vorgelegt wurde, verhielt sich Gustav Castan, der in diesen Jahren federführende Vertreter der GSMB, ablehnend. Er beschwor die Vorteile des Vielvölkerstaats Schweiz; drei unterschiedliche Volksgruppen mit ihrem unverwechselbaren Geschmack, ihren Vorlieben und Eigentümlichkeiten seien darin vereinigt. Eine gemeinsame Ausbildung würde diese Vielfalt zerstören. Im weiteren habe eine Kunstscheule, will sie florieren, ein geeignetes Umfeld nötig: bedeutende Museen, kaufkräftige Sammler, ein sachverständiges Publikum; dies sei nirgends in der Schweiz und schon gar nicht am vorgesehenen Standort im Tessin gegeben.

Dass 1887 doch noch ein «Bundesbeschluss betreffend die Förderung und Hebung der schweizerischen Kunst» und 1890 erstmals die Nationale Kunstaussstellung zustande kamen, war nicht das Verdienst der GSMB. Sie erwies sich in manchen Belangen als Bremserin und verwässerte die radikalen Bestrebungen Buchsers und seiner Freunde, verstand es aber immer wieder, auf den fahrenden Zug aufzuspringen. Die allgemeine Enttäuschung, welche die Berner Nationale Kunstaussstellung, «Buchsers-Salon» genannt, bereitete, schien dem Zweifel der GSMB an einem solch ehrgeizigen Projekt Recht zu geben. Dabei vergisst man zu leicht, dass es Vertreter dieser Gesellschaft waren, die einer allzu strengen Jurierung von Kunstaussstellungen – auch des National-Salons – entgegentraten und damit dem Mittelmass Tür und Tor öffneten.

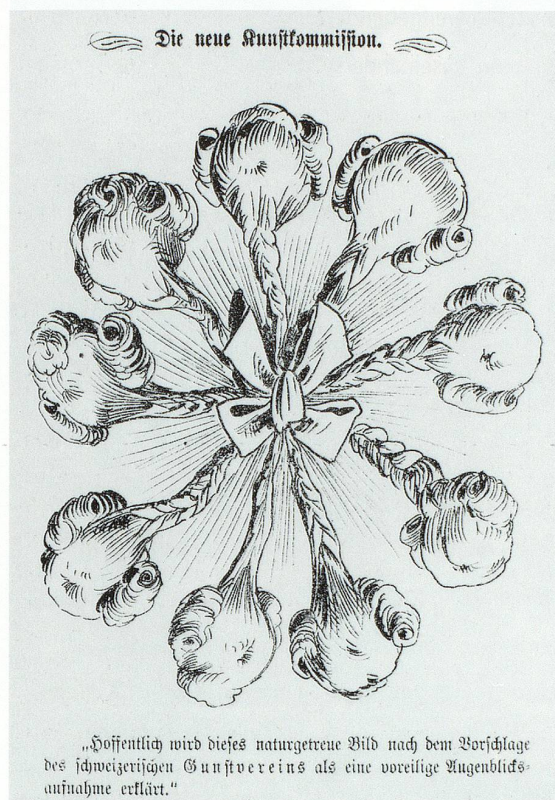
Theoriedefizit der GSMB

Kunsttheoretische Diskussionen innerhalb der GSMB – etwa darüber, wie die vom Staat geförderte Kunst beschaffen sein sollte – blieben aus. Dabei hatte es

Seite 32:
Gustav Castan, der GSMB-Funktionär, war ein wichtiger Gegenspieler Buchsers und der Schweizerischen Kunstliga.

Schweiz. Landesbibliothek

Seite 33:
«Nebelspalter», 14 (1888), Nr. 14



zunächst so ausgesehen, als ob die Gründer des Künstlerverbandes sich für die Moderne, d. h. für die Realisten und Pleinairisten – zu denen Buchser und Koller gerechnet wurden –, einsetzten. Die Kunstkritik in der Schweiz stand diesen neuen Stilrichtungen skeptisch gegenüber. Allgemein war man überzeugt, dass sich Reales und Ideales durchdringen müssten, damit ein Werk nicht entweder grob oder süsslich geleckert erscheint (vgl. Paul Salvisberg, Schweizer Landesaussstellung Zürich 1883, Illustrierter Katalog der Kunstaussstellung, Zürich 1883). Noch anlässlich der Ersten Nationalen Kunstaussstellung kam es zu wüsten Attacken gegen die Realisten, die als künstlerische Nihilisten bezeichnet wurden (NZZ, Nr. 139, 19. Mai 1890). Auch behauptete man, dass Kunst, welche die Natur kopiert, ein Zeichen des Verfalls sei. Doch Buchser – häufig eines forcierten Naturalismus geziehen (Julius Stadler, Schweizerische Landesaussstellung Zürich 1883, Bericht über die Gruppe 37, Zürich 1884) –, der einzige, der auch im Kampf um den Realismus aktiv wurde, focht ausserhalb der GSMB – wenn nötig gar mit brachialer Gewalt, so schlug er einen Kritiker, einen erklärten Realismusfeind, blutig.

Ähnlich passiv verhielt sich die GSMB gegenüber den Instanzen des Kunsturteils. Dauernd beklagten sich die Künstler zwar über die Ignoranz der Juroren und das schlechte Niveau der schweizerischen Kunstkritik in der Tagespresse, es wurden jedoch keine Vorschläge gemacht, wie dem Übel beizukommen sei. Im Allgemeinen fehlten der GSMB, was ihre Vorschläge zur Hebung der schweizerischen Kunst anbelangt, das Visionäre und die Phantasie. Merkwürdig eng und ohne grossen Atem waren alle ihre Ideen. So standen selbst Preise in Form von Arbeitsaufenthalten in fremden Ländern – während des 19. Jahrhunderts anderswo verbreitet – und Stipendien im Allgemeinen nicht zur Debatte. Einzig der Gedanke, dass auch Kinder aus mittellosen Familien, so sie Talent zeigen, die Möglichkeit zur Künstlerausbildung und Kunstausbübung haben sollten, wurde schüchtern geäussert.

Was bleibt und was heute fremd anmutet, da Frucht einer Zeit überhitzter Nationalstaats-Euphorie, ist der Beitrag vieler Künstler und GSMB-Mitglieder an die Frage, ob es eine nationale schweizerische Kunst gebe. Die Antwort lautete meist: Im gegenwärtigen Zeitpunkt, in den Jahren 1860–1890, herrscht noch ein Mangel an nationaler Kunst in der Schweiz, dem muss aber und kann abgeholfen werden, indem der Staat die Monumentalkunst fördert; denn wie es das unverwechselbar Schweizerische gibt, muss es auch eine charakteristische Schweizer Kunst geben. Diesen «Grüne-Heinrich-Zug» gelte es zu fördern. Sobald der Bundesstaat als Wohltäter der Künste auftrete, sei die uneingeschränkte Entfaltung der schweizerischen Eigentümlichkeit sicher. Geeignete Kräfte wären vorhanden, sie hatten durch die Darstellung aus der ruhmreichen Schweizer Geschichte selbst das patriotische Gefühl von Kindern zum Vibrieren gebracht (vgl. A. Bachelin, Tableaux de l'Histoire Suisse d'après les Compositions Originales d'Artistes nationaux, Bern 1867–72). Hinter dem Ruf nach erhabenen monumentalen Werken der Bildhauerei und Malerei, nach vaterländischen Motiven und formalen Eigentümlichkeiten verbirgt sich zum einen sicher der Wunsch nach lukrativen Aufträgen, zum anderen aber auch die Suche nach nationaler Identität, nach einer künstlerischen Heimat.

Literaturliste

- Eggenschwyler, Kurt: Die Förderung der Nationalen Kunst durch die Eidgenossenschaft. Eingabe an die Hohe Bundesversammlung im Auftrag der Schweizerischen Kunstliga, Bern 1887.
- Rothpletz, Emil: Die Organisation der Kunstpflege. Betrachtungen nach Schluss der Nationalen Kunstausstellung der Schweiz, Zürich 1890.
- Wälchli, Gottfried: Frank Buchser 1828–1890. Leben und Werk, Zürich und Leipzig 1941.
- Dejung, Emanuel (Hrsg.): 15 Briefe des Malers Frank Buchser an Jan Nötzli, Redaktor des «Nebelspalters», über den Eidgenössischen Kunstkredit, Solothurn 1917.
- Kunstszenen Schweiz 1980. Künstler der Ersten Nationalen Kunstausstellung im Jahr der Entstehung von Hodlers «Nacht». Kunstmuseum Bern, 30. Mai – 24. August 1980.
- Marfurt-Elmiger, Lisbeth: Der Schweizerische Kunstverein 1806–1981. Ein Beitrag zur schweizerischen Kulturgeschichte Bern 1981.
- Jost, Hans Ulrich. Das «Nötige» und das «Schöne». Voraussetzungen und Anfänge der Kunstförderung des Bundes, in: Der Bund fördert – der Bund sammelt. 100 Jahre Kunstförderung des Bundes, Bern 1988.
- Vogel, Matthias und Lisbeth Marfurth-Elmiger: Frank Buchser als Kunstopolitiker, Solothurn: Kunstmuseum, 1990.