

<b>Zeitschrift:</b>	Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art
<b>Herausgeber:</b>	Visarte Schweiz
<b>Band:</b>	- (1999)
<b>Heft:</b>	1: 100 Jahre Schweizer Kunst
<b>Artikel:</b>	"Les Bernois sont extraordinaires!!!" : die Berner GS MBA 1898 bis 1930 = "Les Bernois son extraordinaires!!!" : la SPSAS bernoise 1898-1930 = "I Bernesi sono straordinari!!!" : la SPSAS bernese dal 1898 al 1930 = "Les Bernois sont extraordinaires!!!" : ...
<b>Autor:</b>	Marti, Erwin / Beurmann, Emil / Loosli, C.A.
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-623780">https://doi.org/10.5169/seals-623780</a>

### 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:** 15.02.2026

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

# «Les Bernois sont extraordinaires!!!»

Die Berner GSMBA 1898 bis 1930

**Die ersten zwei Jahrzehnte des 20.Jahrhunderts sind als die «heroische Phase» des Berner und Schweizer Kunstschaftens bezeichnet worden. Charakterisiert waren sie durch eine grosse innovative Kraft und durch gewaltige künstlerische Umbrüche. Die Erfolge der «Bernerschule» um Ferdinand Hodler, Albert Trachsel, Cuno Amine und Max Buri in den Jahren vor 1914 ermöglichen den Durchbruch der Moderne im gesamten schweizerischen Kunstschaften. Die von ihren Gegnern nach ihrem Stammlokal auch «Bubenbergclique» genannte Malergruppe dominierte bis zu Hodlers Tod im Frühjahr 1918 die Berner GSMBA und über sie die schweizerische GSMBA.**

Sie engagierte sich in diversen Bereichen des öffentlichen Lebens, so bei der Gründung des Heimatschutzes und in stadtplanerischen Belangen. In ihrem Selbstverständnis empfanden sich die Berner als Pioniere, als Revolutionäre, gleichrangig den französischen Impressionisten. Die internationale Anerkennung schien ihnen Recht zu geben. Ihre Werke waren gefragt, ihre Technik überzeugte: Die meist ländlichen Motive und die Porträtmalerei waren ohne jede Sentimentalität und zeichneten sich durch klare Konturen, durch Geraadlinigkeit und Nüchternheit aus. Eine Besonderheit war die personelle und emotionnelle Verbundenheit vieler Berner mit der Romandie, aber auch die Offenheit gegenüber deutschem Mäzenatentum.

Wohl dominierte die «Bubenbergclique» die GSMBA, aber sie machte nie die ganze Sektion in ihrer Breite aus. Es war Stärke und Schwäche der Sektion zugleich, dass sie in Hodler und seinen Leuten einen derart durchschlagskräftigen Kern besass. Intern

herrschte weitgehende Toleranz, in den Protokollen kommen Auseinandersetzungen um die künstlerische Richtung kaum zum Ausdruck. Seite an Seite mit den «Hodlerianern» stellten Avantgardisten wie Arnold Brügger, Otto Morach, Sophie Taeuber, Louis Moilliet und Paul Klee ihre Werke aus. Rudolf Münger, Adolf Tièche und Ernst Kreidolf vertraten eine eher konservativ-traditionelle Tendenz. Geschlossenheit nach aussen und Selbstvertrauen waren erforderlich, als es um die Verwirklichung einer Kunsthalle ging. Das Bauvorhaben konnte nach 20 Jahren 1918 endlich verwirklicht werden und stellte tatsächlich die gemeinsame Leistung aller Richtungen der Berner GSMBA dar. Geschlossenheit war auch deshalb erforderlich, weil eine konservativ gestimmte einheimische Öffentlichkeit auf die Künstler und ihre Erfolge sauer reagierte. Eine Kunstaffäre jagte die andere, etwa im Vorfeld der Landesausstellung in Bern, als eine schockierte Öffentlichkeit sich über das «Grüne Ross» von Emil Cardinaux ereiferte. Anfeindungen durch die Presse und im Nationalrat kosteten die GSMBA und ihren Sekretär Carl Albert Loosli viel an Energien. Eine fehlende Achtung der Kunst bei Volk und Staat, ein Mangel an Verständnis und Einfühlungsvermögen spielten ihre Rolle. Der nüchterne Realitätssinn und die breite Selbstzufriedenheit, die Skepsis gegen den «Geist» bringt uns zur Aussage, dass viele Berner Künstler trotz Bern zu ihrer Kunst gefunden haben. Bern konnte keine Kunststadt werden und mit Hodlers Tod ging die führende Rolle im schweizerischen Kunstschaften nach Zürich über. Eine gewisse Hilflosigkeit im Umgang mit Kunst und ein ordentlicher Mangel an Stil zeigte sich auch später

Seite 35:  
**Ernst Morgenthaler (1887–1962): Baumnymphe, 1914**  
 Bleistift und Aquarell auf Papier 20 × 29 cm  
**Ein visionäres Gleichnis für die Welt des Jahres 1914**  
 Nachlass E. Morgenthaler, Kunstmuseum Thun



von Fall zu Fall. Wie wunderte sich doch der Neuenburger Kunstmäzen Willi Russ-Young 1928 in einem an C. A. Loosli gerichteten Brief, Monate nachdem er der Bundesstadt einen Hodler geschenkt hatte: «Les Bernois sont extraordinaires!!! Je n'ai reçu aucun avis de réception de la Kunsthalle et les C.F.F. ne m'ont pas gratifié non plus d'un seul mot de remerciements pour le prêt du tableau de la Jungfrau – mais peut-être suis-je trop exigeant.» Auch nach 1918 und mit dem neuen Urheberrechts-gesetz 1922 blieben für die GSMBAs viele Probleme ungelöst, desgleichen Fragen um das Gesellschafts-

organ, die «Schweizer Kunst». Ungelöst blieb vor allem die Frage der Frauen-Mitgliedschaft. Eine Mehrheit des Berner Vorstands war zwar schon 1898 für eine Frauen-Mitgliedschaft eingetreten, was allerdings zu keinen Konsequenzen geführt hatte. In der Nazizeit spielte die Berner GSMBAs durch ihre Zusammenarbeit mit der Fremdenpolizei eine unrühmliche Rolle. Die Berner Sektion orientierte sich bei dieser Politik der Berufsverbote gegen ausländische Künstler am Vorbild des Schweizerischen Schriftsteller-Verbands.

## «Les Bernois sont extraordinaires!!!»

La SPSAS bernoise – 1898–1930

Les deux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle ont été définies comme la «phase héroïque» de la création artistique bernoise et suisse. Elles ont été caractérisées par une grande force d'innovation et par de puissantes avancées artistiques. Le succès remporté par «l'école de Berne» avant 1914 grâce à Ferdinand Hodler, Cuno Amiet et Max Buri ont rendu possible la pénétration de la modernité dans l'ensemble de la création artistique Suisse. Le groupe de peintres, surnommé par ses adversaires «clique du Bubenberg» (d'après le nom de l'estaminet où ils se réunissaient), a dominé la SPSAS bernoise, et par conséquent la SPSAS suisse, jusqu'à la mort de Hodler au début de 1918. Ce groupe était engagé dans divers domaines de la vie publique, comme par exemple la fondation de la «Ligue suisse du patrimoine national» et les questions de planification de l'urbanisme. Ces Bernois se voyaient comme des pionniers et des révolutionnaires, tout aussi importants que les impressionnistes français, et la reconnaissance obtenue au niveau international semblait leur donner raison. Leurs œuvres étaient demandées, leur technique convainquait: la plupart de leurs paysages et portraits étaient dépourvus de toute sentimentalité et se distinguaient par des contours nets, des lignes droites et par leur sobriété. Une des spécificités de ce groupe était

An einem Sommernachmittag bin ich zu Besuch bei Werner Schmutz, Kunstmaler in Spiegel-Bern. Er ist 1910 geboren, hat seinerzeit die berühmte Malschule von Mühlenthal besucht und ist altgedientes Mitglied der GSMB. Er erzählt von seinem Werdegang und zeigt mir verschiedene seiner Werke. Zentrales künstlerisches Erlebnis war ihm Corot, ferner Matisse und Cézanne, der Übergang von den Spätromantikern zu den Impressionisten. Erst ab den Dreissigerjahren trete das Berner Kunstschaffen in seine interessante Phase ein und «Leben» sei erst nach dem Zweiten Weltkrieg in die Sektion gekommen. Was vor 1930 geschehen, das sei bekannt. Die Rivalitäten von früher waren im Vergleich mit den heutigen Dissonanzen in der Welt der Kunst geringfügig, meint er.

Mit der Zäsur von 1945 hat Werner Schmutz sicherlich recht. Marcel Baumgartner hat in seinem voluminösen Werk über die Berner Kunst die Jahre zwischen 1945 und 1959 als die «heroischen» bezeichnet. An die Stelle der «alten Uniformität (war) ein weites Panorama aktueller künstlerischer Tendenzen getreten», verschiedene Spielarten von Realismus und Expressionismus bis hin zur reinen Abstraktion. Wobei nicht vergessen werden darf, dass die Tradition eines

Cuno Amiet und eines Martin Lauterburg bis Anfang der Sechzigerjahre nebenher bestehen blieb.

Doch auch die ersten zwei Dezennien unseres Jahrhunderts sind als «heroische Phase» zu bezeichnen, charakterisiert durch eine grosse innovative Kraft und durch gewaltige Umbrüche. Für die GSMB waren es Jahre schwerer Krisen. In Bezug auf das künstlerisch Qualitative blieben die Zwanziger- und Dreissigerjahre weit hinter den beiden ersten zurück und eine «ähnliche Dichte des künstlerischen Geschehens (sei) erst wieder in den Fünfzigerjahren» erreicht worden (Baumgartner).

Bezeichnend für Werner Schmutz und seine Generation ist, dass die Malergilde um Hodler und Buri für ihn bereits so etwas wie mythische Vergangenheit darstellte. Hodler war ihm – ganz im Gegensatz zu den und für die in den Zwanzigerjahren tätigen Hänni, Clenin und Surbek nie ein Problem oder gar Hindernis. Letztere hingegen seien ihm sehr wohl ein Problem gewesen; vor dem Krieg als noch junger Maler habe man glücklich sein müssen, wenn einer der alten Garde, Steck, Amiet oder Trafflet, einen überhaupt grüssten. Heute sei man froh, wenn einer der Jungen

Seite 36 unten links:

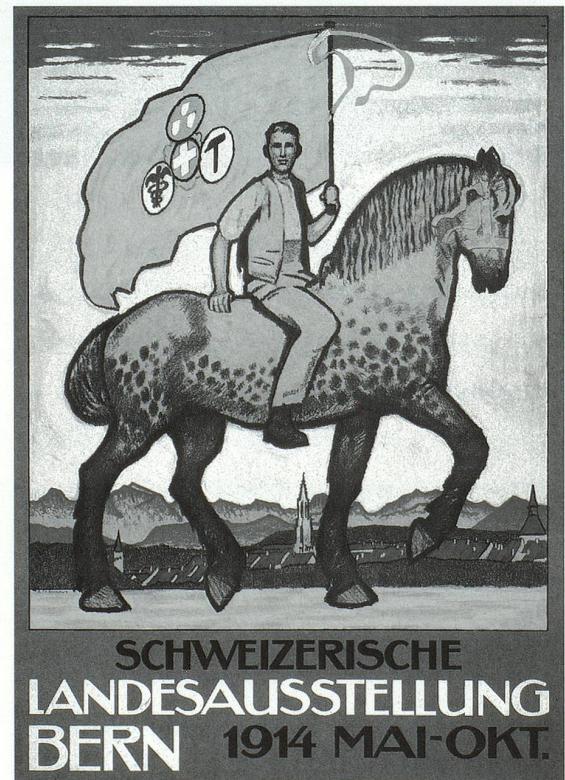
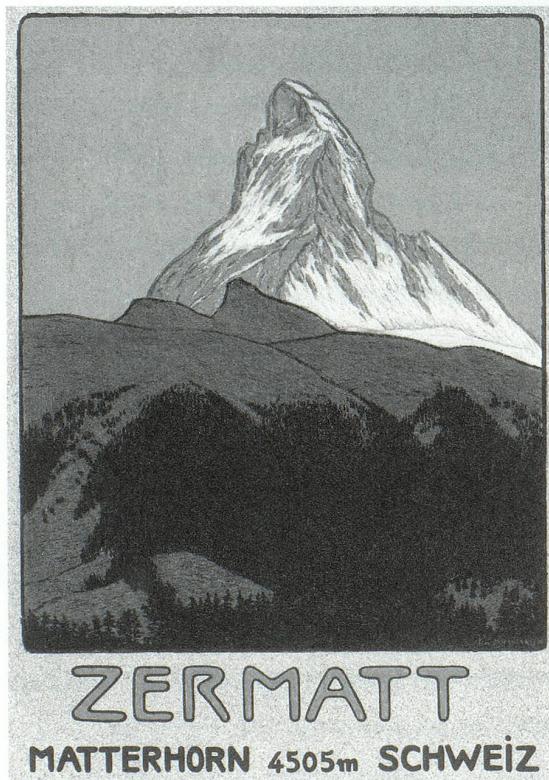
**Emil Cardinaux (1877–1936): Matterhorn, 1905**  
Plakat

Seite 36 unten rechts:

**Emil Cardinaux: Plakat für die Landesausstellung Bern, 1914**  
Farblithografie  
127 × 90 cm  
Beliebte Zielscheibe an schweizerischen Bier-  
tischen war «S gruen Ross»; die Negativkritik hatte auch ihr Gutes, machte sie doch den Künstler weitherum bekannt.  
Plakatsammlung Museum für Gestaltung Zürich

Seite 37:

**Emil Beurmann (1862–1951), Basler Kunstmaler, Schriftsteller und Gründungsmitglied der Heimatschutzbewegung**



# Matterhornbahn

Neuerdings hat man vernommen,  
Und man war darob beklossen  
Dielerorts und mancherorts,  
Was die Herren Ingenieure  
Wieder ausgeheckt zur Ehre  
Unserer vielgeliebten Schweiz.

Eh noch ganz das Werk vollendet,  
Welches unsre Jungfrau schändet  
Zu der Technik höherm Ruhm,  
Wagt man sich mit geilen Händen,  
Lüstern schon nach Dividenden,  
An ein andres Heiligtum.

Dass es ihrem Beutel nütze,  
Auf des Matterhorns Spitze  
Wird jetzt eine Bahn gebaut.  
Und um reiche faule Proleten  
Mühelos hinauf zu lotsen,  
Wird der schönste Berg versaut.

Rucksack, Seil und Gletscherpickel  
Und die Wadenlodenpickel  
Sind bald überflüss'ger Kram.  
Denn auf viermaltausend Meter  
Hift man dich bei jedem Wetter,  
Ob du blind bist oder Lahm.

Schon seh ich auf stolzer Höhe  
Die modernen Gletscherlöhe  
Schwärzen, witzeln und blasieren,  
Während sich im Druckluftzimmer  
Ein geschwächtes Frauenzimmer  
Still mit Schampus regaliert.

Fluch dem Wühlen schnöder Zwergen,  
Das besudelt unsre Berge!  
Wehr dich, Alpenmajestät!  
Schick ein heilig Donnerwetter,  
Das die Daterlandsverräter  
In den tiefsten Abgrund weht.

Emil Beurmann

# Tellsplatte

Der Gastwirt ob der Tellskapelle,  
Der kalkulierte lange schon:  
Dort unten ist die Landungsstelle,  
Hier oben meine Pension.

Wenn man die beiden fät verbinden  
Mit einem Bähnlein, 'swär recht nett;  
Da ich dann sicher vorn wie hinten  
Die Bude voller Gäste häfft'.

Gar mandjer, der jetzt unten ländet,  
Von Poesie das Herz erfüllt,  
Voreilig sich von dannen wendet,  
Eh' er bei mir den Hunger stillt.

Was nützen mir die Hochgefühle,  
Der Tellensprung und Gefülers Not,  
Wenn mir das Dampfboot allzu viele  
Hinwegführt vor der Table d'hôte?

Bald wird ein Bähnlein aufwärts ziehen  
Die Fremden, ratternd, mit Gezisch —  
Die stillen Geister aber fliehen,  
Die jetzt dort wohnen im Gebüscht.

Praktischer Sinn ist ohne Zweifel  
Das, was uns biedre Schweizer ziert.  
Geht auch die Poesie zum Teufel — —  
Wenn nur der Gastwirt profitiert!

Emil Beurmann

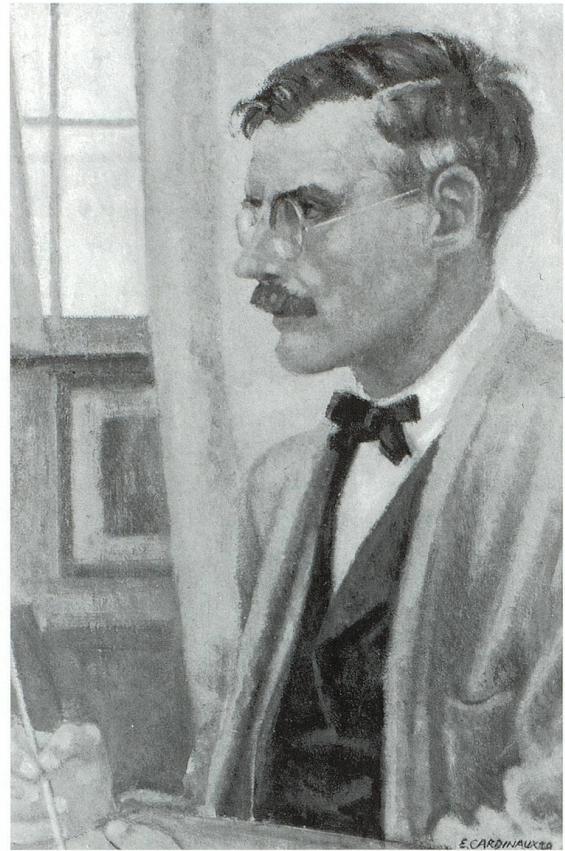
Publiziert in  
«Heimatschutz»,  
Heft 12. Dezember 1907.

L'affinité personnelle et émotionnelle de nombreux Bernois avec la Romandie, qui s'accompagnait toutefois d'une ouverture d'esprit envers le mécénat allemand.

Même si la «clique du Bubenberg» a dominé la SPSAS, elle n'a jamais formé l'entière section à elle seule. Le fait d'avoir en Hodler et ses compagnons un noyau aussi influent a été à la fois la force et la faiblesse de la SPSAS bernoise. En son sein régnait une grande tolérance, et les rapports des séances ne contiennent pratiquement pas de débats sur les orientations artistiques. Les avant-gardistes comme Arnold Brugger, Otto Morach, Sophie Taeuber, Louis Moilliet et Paul Klee exposaient leurs œuvres à côté de celles des «hodliéens». Rudolf Münger, Adolf Tièche et Ernst Kreidolf représentaient une tendance plutôt conservatrice et traditionnelle. En ce qui concerne la réalisation d'une galerie artistique, la fermeture vis-à-vis de l'extérieur et la confiance en soi étaient nécessaires. Le projet de bâtiment put se concrétiser après vingt ans, en 1918, et il représentait véritablement une réussite commune de toutes les tendances de la SPSAS bernoise. Cette fermeture était aussi rendue nécessaire par la réaction hostile d'un public local conservateur aux artistes et à leur succès. Les scandales artistiques se succédaient, comme par exemple celui qui fut au premier plan lors de l'exposition Nationale de Berne, quand un public choqué s'était échauffé

einen grüsse, fügt er schmunzelnd hinzu und, nach einer Pause, ich dürfe das in aller Offenheit so schreiben.

Es geht also (auch) um Generationenfragen und als Aussenstehender bekommt man den Eindruck, dass es mit dem Verständnis der Künstlergenerationen für einander etwas hapert. Sicherlich ist das Ausdruck des turbulenten Zeitgeschehens, der Vielfalt künstlerischen Strömungen, es zeigt sich das Fehlen von Traditionslinien, vielleicht so etwas wie ein mangelndes Bewusstsein der eigenen Geschichte. Mir scheint aber, dass es über mehrere Künstlergenerationen hinweg verbindende Elemente gibt. Da wird zunächst die den Künstlern immer wieder zufallende Rolle als Ankläger und Warner augenscheinlich, ihr Aufbegehren gegen den Materialismus, gegen die profitorientierte gedankenlose Zerstörung gewachsener Strukturen und Lebenszusammenhänge, gegen Stadtverschandlung und Naturverwüstung. Zu allen Zeiten sehen wir ferner den Künstler als Vordenker, Umdenker, als Pionier und Lehrmeister der Gesellschaft. So ist es also ein konservatives Element (im besten und ursprünglichsten Sinn des Wortes) und ein progressives zugleich, das in der Künstlerschaft immer wieder zum Vorschein kommt, wobei beide gelegentlich als Synthese denkbar sein können. – «Das alte Bern war unbeschreiblich schön und die verdammten Vandalen haben all das Schöne eingerissen und zerstört. Jede solche Zerstörung wirkte auf mich, als würde mir ein Liebes zu Grabe getragen. Die heilosen Dummköpfe! Wie sollen noch grosse Künstler erstehen, wenn man ihnen die Schönheit, wie sie die Kindheit schaut, vorwegnimmt und verschandelt?» Hodlers Wut hat ihre moderne Entsprechung in Bernhard Luginbülls Zorn-Manifesten gefunden und in Roland Werros Anklage: «Ein über Jahrzehnte hinweg unseliges Abreissen und Zerstören alter Häuser und Gebäudelichkeiten und die dadurch entstandene Zusammenhanglosigkeit einzelner Gebäudegruppen, nicht zu reden vom Verlust baulicher Substanz, sowohl in der Innern Stadt wie in den meisten Aussenquartieren, ist eine andere, verkappte Form von Krieg. Zum Beispiel denke ich an die Stelle, die auf dem Stadtplan immer noch als Bahnhofplatz und als Bubenbergplatz bezeichnet wird. Unter dem Begriff Platz verstehe ich einen Ort der Begegnung und nicht ein unterirdisches Konsumghetto. Diese Art von Krieg findet fast in jedem Dorf statt.» – Zwischen Hodler und Werro liegen 70 Jahre! Doch war da nicht immer nur ohn-



mächtige Wut und ein Reagieren auf bereits Geschehenes, bisweilen ist der Abwehrkampf von Erfolg gekrönt. In der Novembernummer 1899 der «Schweizer Kunst» finden wir einen Aufruf des Neuenburgers Louis Ritter zur Gründung einer «Liga zum Schutz unserer Landschaft», um dadurch «die Ästhetik, die in unserm schönen Lande durch geldgierige Industrielle Gefahr droht, unter unseren Schutz nehmen zu können und um gegen die Profanierung der Natur durch geschmacklose Bauten, Reklamen zu kämpfen». Nebst den Professoren Philipp Godet, Paul Seippel und Ernest Bovet gehören die Maler der GSMDA Neuchâtel und Bern zu den ersten, die vor den negativen Erscheinungen des Industrialismus warnen und auch in dieser Hinsicht tätig werden. In den Jahren 1907/08 gelang es, zwei Grossprojekte zu verhindern, welche eine gehörige Verunstaltung der Landschaft mit sich gebracht hätten, eine Bahn aufs Matterhorn nämlich und die Tellspaltebahn. Gegen die Matterhornbahn hatten die Aktivisten des 1905 gegründeten Heimatschutzes in schnellster Zeit 68'000 Unterschriften gesammelt. Indirekt ging dieser Erfolg aufs Konto der Künstler, war doch die schweizerische Heimatschutzbewegung unter anderem auf Initiative der Berner GSMDA zustande gekommen. Künstler und Heimatschützer waren eng miteinander verbunden, 1906 noch dachte man an ein Zusammenlegen der Zeitschriften «Heimatschutz» und «Schweizer Kunst». In den Anfangsjahren waren die Heimatschutzbewegungen «wirklich und wahrhaftig revolutionär

Seite 38:  
**Emil Cardinaux:**  
**Selbstbildnis, 1929**  
**Öl auf Holz 66 x 44,5 cm**  
Kunstmuseum Bern,  
Inv. 1302

Seite 39:  
**Max Buri:**  
**Die Serviettochter**  
**Tuschzeichnung auf**  
**Postkarte, evtl. 1914**  
Privatbesitz  
Dr. A. Roth, Burgdorf

und bedeuteten Fehde dem skrupellosen Industrialismus, Fehde der künstlerischen Wurstigkeit, Fehde dem profitaschenden Nurunternehmertum. Heute schon sind alle diese Bewegungen zur guten Hälfte verphilistert», urteilte GSMBA-Zentralsekretär Carl Albert Loosli bereits 1911 («Philistertum und Heimatschutz»). Verhängnisvoll wirkte sich aus, dass ab 1908 «oberländische Hotelbesitzer, Fremdenindustrielle und Bauunternehmer zweiter und dritter Güte als begeisterte «Mitglieder» sich der Vereinigung angeschlossen hatten. Diese Interessengruppen und allerlei Nostalgiker haben sich damals den Heimatsschutz förmlich «gekauft»; die durch die Künstler vermittelten innovativen Ansätze vor allem in der Architektur und im Kunstgewerbe wurden verwässert. Das der natürlichen Umgebung angepasste Heimatsschutzhochhaus wurde Prototyp diverser neuer Geschmacksverirrungen. Von bleibendem Erfolg hingegen war das Engagement von Künstlern gegen die grossflächigen Reklameaffichen. Die kreative Antwort bestand im modernen Plakat, wie es der Berner Emil Cardinaux in Zusammenarbeit mit dem Publizisten und Schöpfer des Weltformats und der Monokarte, Karl W. Bührer, und dem Lithografieunternehmen Wolfensberger in Zürich in den Jahren nach 1903 entwickelt hat. Hatten die alten Plakate Bildwirkung mit den herkömmlichen Mitteln – wie bei einem Staffeleigemälde oder einer Tuschzeichnung angestrebt, gelang es nun Künstlern wie Cardinaux und Burkhard Mangold durch zweckbewusste Vereinfachung und grosse Farbflächen die für die Reklame erforderliche Fernwirkung herzustellen. Mit dieser Leistung waren sie Wegbereiter der Jahrzehntelangen Vorrangstellung des schweizerischen Plakats.

Mit dem Erfolg des Plakats im Weltformat wurden die übergrossen, Landschaften und Ortsbilder verschandelnden Affichen allmählich abgelöst. Im Berner Stadtrat erfolgten im Februar 1905 eine Interpellation Moor und die Motion Bauer gegen das Plakatunwesen und für die Erhaltung von Bäumen in der Stadt. Die mit dem modernen Plakat gesteigerte Werbekraft gewährleistete die Zustimmung der Wirtschaft. Doch musste gerade Cardinaux erfahren, dass künstlerischer Pioniergeist nicht mehr gefragt war, sobald er mit den ästhetischen Anschauungen breiter Volkskreise kollidierte und nicht baldigen materiellen Gewinn (wie bei der Reklame) versprach. Angesichts des von ihm geschaffenen offiziellen Plakats zur Landesausstellung «kochte die Volksseele» und jagten sich die



absurdesten Gerüchte. In einer öffentlichen Erklärung vom 14. November 1913 solidarisierten sich Max Buri, Hodler, Sigismund Righini und der Architekt Nikolaus Hartmann mit ihrem Kollegen Cardinaux und verurteilten die zumeist anonymen Angriffe auf dessen «Reiter», im Volksmund «S grüen Ross» genannt. Dieser Streit war nur eine von mehreren in der Öffentlichkeit ausgetragenen Kunstaffären jener Zeit.

Das Engagement der Künstler in verschiedenen Bereichen des öffentlichen Lebens vor 1914 hatte eine Reihe von Gründen, die alle auch mit ihrem Selbstverständnis als Pioniere zusammenhängen. Im Kampf gegen den herrschenden Zeitgeschmack des Fin de siècle durchbrachen sie in den Jahren um 1900 gängige Sehgewohnheiten. Um Hodlers «Marignano»-Fresken im Waffensaal des Landesmuseums Zürich tobte ein jahrelanger Kampf in der Öffentlichkeit und in den Gremien des Bundes und des Kantons Zürich. Da entsprach das von Eugène Burnand stammende altmeisterlich gemalte Werk «Die Flucht Karls des Kühnen» schon eher dem Historiengeschmack der Zeit. Zürich «wallfahrtete» ins Künstlerhaus, wie sich ein Zeitgenosse ausdrückte. Man war des Lobes voll, für die Schüler der oberen Klassen wurden Führungen organisiert. Das Anekdotische, die Detailtreue, die genrehaften Züge fanden volle Zustimmung. Das Bild war das, «was sich der Zürcher und mit ihm der Deutschschweizer unter dem Historienbild vorgestellt hat und von ihm erwartete. Ist es da zum Verwundern, wenn

contre le «Cheval vert» d'Emile Cardinaux. Les attaques hostiles dans la presse et au Conseil National coûteront beaucoup d'énergie à la SPSAS et à son secrétaire Carl Albert Loosli. L'absence de considération pour l'art et le manque de compréhension et d'empathie montrés par peuple et l'Etat ont aussi joué un rôle. Le réalisme sobre, l'autosatisfaction surdimensionnée et le profond scepticisme envers «l'esprit» du public bernois nous incitent à dire que c'est malgré Berne que beaucoup d'artistes bernois ont trouvé leur voie artistique. Berne ne pouvait pas devenir une ville d'art, et à la mort de Hodler, le rôle de pionnière de la création artistique passa à Zurich.

Une certaine gaucherie dans les rapports avec l'art et un véritable manque de style sont réapparus de temps en temps par la suite. Dans une lettre envoyée à C.A. Loosli plusieurs mois après avoir offert un Hodler à la Ville Fédérale, le mécène neu-châtelois Willi Russ-Young s'étonnait: «Les Bernois sont extraordinaires!!! Je n'ai reçu aucun avis de réception de la Kunsthalle et les C.F.F. ne m'ont pas gratifié non plus d'un seul mot de remerciements pour le prêt du tableau de la Jungfrau – mais peut-être suis-je trop exigeant.» Même après 1918 ou après l'entrée en vigueur de la nouvelle loi sur la propriété intellectuelle en 1922, beaucoup de problèmes de la SPSAS, ainsi que des questions concernant la revue de la société, «Art Suisse», sont restés sans solution. En particulier



Zürich den preisgekrönten Entwurf Hodlers zu Mariagnano abgelehnt hat?», fragt E. H. Schmid ein halbes Jahrhundert später, zu einem Zeitpunkt, da Hodler schon längst als «Nationalmaler» seinen Platz gefunden hat. In den Dreissiger- und Vierzigerjahren sollten seine Krieger- und Alpenbilder im Sinne der geistigen Landesverteidigung Beitrag sein zur Stärkung des eidgenössischen Wehrwillens. Wie konstruktiv aber Hodlers Einfluss auf das Denken der Generationen von 1870 bis 1900 ursprünglich hat sein können, und zwar auch in nichtkünstlerischen Sphären, mag hier das Zeugnis eines Historikers belegen. Über dem Gymnasiasten- und Studentenschreibtisch des jungen Edgar Bonjour hing als einziges Bild eine farbige Reproduktion des «Auszugs der Jenenser Studenten». Sein Klassengenosse und Jugendfreund, der spätere Bildhauer Karl Geiser, hatte ihm Hodler näher gebracht. Bonjour: «Hodler bedeutete mir mehr als nur Lösung von der idealisierenden und romantisierenden Historienmalerei des 18. und 19. Jahrhunderts. Er befreite mich von der traditionellen Sicht der alteidgenössischen Geschichte. Mir fiel später beim Studium der Bilderchroniken des 15. und 16. Jahrhunderts auf, wie viel Gemeinsames Hodler mit diesen alten Bildern aufwies.

Aufs Literarische angewandt beeinflusste mich Hodler folgendermassen: Konzentration aufs Wesentliche, aufs Durchgehende, Grosse, Ganze.»

Das Fehlen jeder Sentimentalität, das Geraeulige, Ehrliche und Nüchterne der jungen Malerei lässt sich besonders gut bei Max Buri verfolgen, einem der führenden Köpfe der Berner GSMDA. Frei von Rührung und voller Lebenslust präsentieren sich seine Brienzer Bauern in «Nach einem Begräbnis» (1905), während im Vergleich dazu die Bauersleute in Benjamin Vautiers «Tischgebet» von 1863 in fromm-starrer Pose verharren. Alfred Roth hat in den Dreissigerjahren Buris Kunst als einen frühen Wegweiser zur Gegenwart bezeichnet, «die auch aus dem Wirrwarr der Vorkriegsepoke mit ihren verfeinerten Theorien in Kunst, Literatur und Weltanschauung endlich zu sich selbst, zu einer sauberen und schlchten Grösse der Baukunst, zu einer einfachen und eigenen Mode, zu einem natürlichen Lebensstil überhaupt vorwärts drängen will. Nicht zufällig zählen drei der grössten deutschen Architekten der neuen Sachlichkeit zu seinen Altersgenossen. Ihnen weit voraus, mitten in der wilhelminischen Epoche noch, verkündete Max Buri

#### Seite 40:

**Benjamin Vautier (1829–1898): Das Tischgebet, 1863**  
Öl auf Leinwand  
75 × 102,5 cm  
Bernische Kunsts-  
gesellschaft, Inv. 510

#### Seite 41:

**Max Buri: Nach dem Begräbnis, 1905**  
Öl auf Leinwand  
100 × 139,5 cm  
Bernische Kunsts-  
gesellschaft, Inv. 87



zusammen mit Ferdinand Hodler sein neues Ideal, das der Schönheit in Schlichtheit, Ehrlichkeit und Natürlichkeit.»

Als «Mittel zur Verfeinerung des ästhetischen Empfindens unseres Volkes», so liest man im «Heimatschutz» vom Juli 1906, sei «die Bekanntgabe der Werke unserer schaffenden Künstler an ein grösseres Publikum» besonders wirksam. «Denn das ist die grosse Aufgabe der Künstler und vor allem der Maler, ihren Zeitgenossen vorauselend neue Werte für das Auge zu erschliessen, neues, des Sehens würdiges, wahrzunehmen und wiederzugeben und also ihren Mitmenschen das Sehen zu lehren. Der Grundsatz *L'art pour l'art* erscheint abgetan. Zwar kann nicht jedermann Kunstskenner sein, aber ein jeder hat das Recht und auch die Pflicht, mit Kunst sein Dasein zu verschönern, und wird sich dessen mehr und mehr bewusst. Dass gleichwohl Missgriffe vorkommen, ist begründet in der Unselbstständigkeit des künstlerischen Urteils der Menge, die ohne Tradition und Schulung kleinlichen oder überladenen Kram nicht selten für schöner hält als die strenge Einfachheit wirklicher Kunstwerke. Was demnach wohl tut, ist nicht etwa Stilkenntnis und

Künstlerkunde, sondern das lebendige, freudige Gefühl für das Schöne der Natur und der künstlerisch verklärten Heimat, die Kunst des Sehens, die wir lehren möchten.» Sind die Sehgewohnheiten des Volkes in der Folgezeit im Sinne der erfolgreichen «Berner-Schule» verändert worden? Jedenfalls kann der Franzose Henri Moro 1914 in seinem Buch «France et Suisse» feststellen, die Maler hätten den Schweizern durch ihr Schaffen eine andere Schweiz gezeigt, eine Schweiz, die sich erheblich unterschied vom offiziellen und üblichen Bild der pittoresken Schweiz, wie es zum Beispiel die Hoteliers zu verbreiten und auszubeuten gewohnt waren. Das «freudige Gefühl für das Schöne der Natur» fand unter anderem in der Alpenmalerei Hodlers seinen gigantischen Ausdruck, wie überhaupt die Heimat neu entdeckt und interpretiert worden ist. Der herrschende politische Freisinn hatte ausgangs des 19. Jahrhunderts die Notwendigkeit und Dringlichkeit des gesellschaftlichen Neubaus nach der Zerstörung der alten Strukturen unterschätzt, so etwas wie Heimatgefühl war ihm ein alter Zopf. Nun aber hatte ein überbordender Manchester-Industrialismus mit all seinen Folgeerscheinungen, hatte der immer stärker werdende Einfluss der ausländischen Macht- und Kultur-

celui de l'admission des femmes. Une majorité du présidium bernois s'était certes prononcé en faveur de l'admission des femmes, déjà en 1898, mais cette prise de position était restée sans conséquences. A l'époque du nazisme, la SPSAS, en collaborant avec la police des étrangers, a joué un rôle peu glorieux. Dans cette politique de l'interdiction de travail frappant les artistes étrangers, la section bernoise s'alignait sur l'exemple de la Fédération suisse des écrivains.

### «il Bernesi sono straordinari!!!»

La SPSAS bernese dal 1898 al 1930  
I primi due decenni del XX secolo sono stati definiti «il periodo eroico» dell'arte bernese e svizzera, un periodo caratterizzato da una grande forza innovativa e da radicali rivolgimenti nelle correnti artistiche. I successi registrati dalla «Scuola di Berna» (Ferdinand Hodler, Albert Trachsel, Cuno Amiet e Max Buri) nel periodo precedente il 1914 hanno permesso al moderno di irrompere in tutti i campi dell'arte svizzera. Questo gruppo di pittori, per cui i contestatori coniarono il termine «la Cricca del Bubenberg», dal nome del locale in cui s'incontrava abitualmente, dominò la SPSAS bernese e quella svizzera fino alla morte di Hodler, nella primavera del 1918. Impegnati in vari settori della vita pubblica, dalla fondazione della Lega svizzera per la salvaguardia del patrimonio nazionale, Bernesi si consideravano dei pionieri e dei rivoluzionari, alla stessa



Seite 42:  
**Ferdinand Hodler (1853–1918): Die Jungfrau mit Silberhorn, von Mürren aus gesehen, 1911**  
Öl auf Leinwand 60 × 90 cm  
Gottfried-Keller-Stiftung,  
deponiert im Kunstmuseum Bern, Inv. 1058

Seite 43:  
**Ernst Linck (1874–1935)**  
entwirft 1910 Illustrationen zu C. A. Looslis in Unteremmentaler Dialekt geschriebenem Roman «Üse Drätti», den Lebensstationen eines Emmentaler Fuhrmanns und Unikums. Linck bildet als Lehrer an der Kunstgewerbeschule mehrere Generationen von Künstlern aus.

zentren, insbesondere des aggressiven deutschen Kaiserreiches, dazu geführt, dass man Heimat ernsthaft gefährdet sah: in ihrer natürlichen Schönheit und Unversehrtheit, in ihrer wirtschaftlichen und politischen Selbstständigkeit, in sprachlicher Hinsicht (Rückgang der Dialekte um 1900!), betreffend ihrer Sitten und Gebräuche. Die Heimatschutzbewegungen waren nur ein Teil der sich sammelnden Kräfte, überall jedoch waren Künstler mit dabei. Dass gerade die «Hoteliere» immer wieder ins Schussfeld der Kritik gerieten, kam nicht von ungefähr. Wohl schuf die Fremdenindustrie in den Berggebieten Beschäftigung und stoppte die Entvölkerung, doch wog nach Meinung einiger Warner die Negativbilanz schwerer, nämlich verhängnisvolle und irreparable Eingriffe in die Natur, Überfremdung und Verkitschung der Schweiz und des Schweiz-Bildes, Kitschtendenzen in der Architektur und im Kunsthandwerk. Der Kursaal- und Schweizer Chaletstil im Gefolge der Fremdenindustrie stellt nach Meinung C. A. Looslis eine Verletzung der autochthonen schweizerischen Bautradition dar. Nachzulesen in «Ist die Schweiz regenerationsbedürftig?». Ebenfalls 1912 erschien die Broschüre eines anderen führenden Kopfes der GSMBA, «Quelques réflexions sur l'Oberland bernois» des Malers, Architekten, Dichters und

Schriftstellers Albert Trachsel, eines gebürtigen Lenkers, der aber in Genf aufgewachsen war. Die ungetrübte materialistische Fortschrittsgläubigkeit jener Zeit hat verhindert, dass die Öffentlichkeit Trachsel und Loosli hat ernst nehmen können; zu unpopulär und zu visionär auch waren die geäussernten Ansichten. Erfolge wie die Verhinderung der Matterhornbahn aber dürften das Bewusstsein der Künstler geschärft haben. Stellten Hodler, Trachsel und Viktor Surbek trotz diesem geschärften Bewusstsein die Alpenwelt noch in völliger Unberührtheit dar, so ist das den heutigen Künstlern wohl grossenteils verwehrt. Dieter Rots «Berner Oberland» von 1970 zum Beispiel zeigt eine stark verfremdete, blutrot untermalte Idylle. Wichtig für die Alten aber ist in diesem Zusammenhang der Symbolgehalt der Alpen gleichsam als Bindeglied für welsche Schweiz und deutsche Schweiz, für die damals ernsthaft bedrohte Einheit des Landes, die Berge als Mysterium und als «bestimmendes Element des schweizerischen Volkscharakters» (Professor Ernest Bovet).

Nicht von ungefähr waren Trachsel und Hodler in der welschen Schweiz wie auch in Bern zu Hause, waren mit beiden Kulturkreisen vertraut. Cardinaux hatte seine familiären Wurzeln in der welschen Schweiz.

Mit dem zwischen Bern und Solothurn vermittelnden Cuno Amiet, dem in Brienz sesshaft gewordenen Max Buri und den zwischen Genf und Bern hin- und herpendelnden Albert Trachsel und Ferdinand Hodler kam Bern innerhalb des schweizerischen Kunstschaffens eine wichtige Stellung zu. Von den damaligen positiven Leistungen der Berner GSMBAs bzw. einzelner Mitglieder ist heute eigentlich nur noch eine bekannt, und auch die nur einem engeren kunstinteressierten Publikum, der langjährige Kampf für eine eigene Kunsthalle nämlich. Von der in den Jahren vor 1918 besonders wichtigen Funktion der Berner, zwischen deutscher und welscher Schweiz Brücken zu schlagen, von den natur- und heimatschützerischen Bestrebungen und Verdiensten spricht heute kaum jemand mehr. Erwähnt werden muss in diesem Zusammenhang auch, dass der heute noch bestehende Schweizerische Schriftsteller-Verband 1912 durch C. A. Loosli, A. Trachsel und den Schriftsteller Jakob Bührer aus der Taufe gehoben worden ist, im Wesentlichen also eine Schöpfung von Berner GSMBAs-Leuten war. Die GSMBAs mit ihrem Aufnahmemodus, der ausschliesslich die Mitgliedschaft von Berufskünstlern garantieren sollte, war für den neu gegründeten SSV Modell und Vorbild. Nach dem Sturz Looslis als SSV-Präsident im Frühling 1913 übernahmen indessen die Zürcher «Akademiker» um Professor Robert Faesi das Ruder, was zu einer Öffnung des SSV für schriftstellernde Dilettanten, in erster Linie Lehrer und andere Staatsbeamte, führen sollte.

Da wird deutlich, dass die intellektuell-visionäre Kraft eines Trachsels diejenige eines Hodlers übertroffen haben dürfte. Das Allroundgenie Trachsel war unter den Malern im Umkreis Hodlers der wohl unabhängigsste Geist, ausgehend vom Symbolismus, Schöpfer einer Traumarchitektur, Vorläufer des Surrealismus. Sowenig man dem Ruhm Hodlers aus heutiger Sicht noch abgewinnen kann, so steht aber doch fest, dass er seiner und den nachfolgenden Künstlergenerationen wie kein anderer den Weg gebahnt hat, dass er den einheimischen Künstlern Mut gegeben hat, sich selbst zu sein, kämpferisch zu sein, Überliefertes zu hinterfragen und keine Autoritäten nachzuäffen. Hodler hat auf alle seinen Einfluss ausgeübt, hat viele fasziniert und dann abgestossen und alle mussten sie sich von ihm absetzen, wollten sie ihren eigenen Ausdruck finden, Cuno Amiet und Max Buri, aber auch Avantgardisten wie Louis Moilliet, Paul Klee und Otto Meyer-Amden. Selbst der alte Anker hat sich seinem



stregua degli Impressionisti francesi. I riconoscimenti internazionali sembrarono dar loro ragione. Le loro opere erano richieste, la tecnica convinceva: i soggetti, generalmente agresti, non tradivano sentimentalismi e si distinguevano per i contorni definiti, la linearità e la sobrietà. Una caratteristica peculiare era l'attaccamento personale ed emotivo di molti Bernesi alla cultura della «romandie», un'altra l'apertura nei confronti del mecenatismo tedesco.

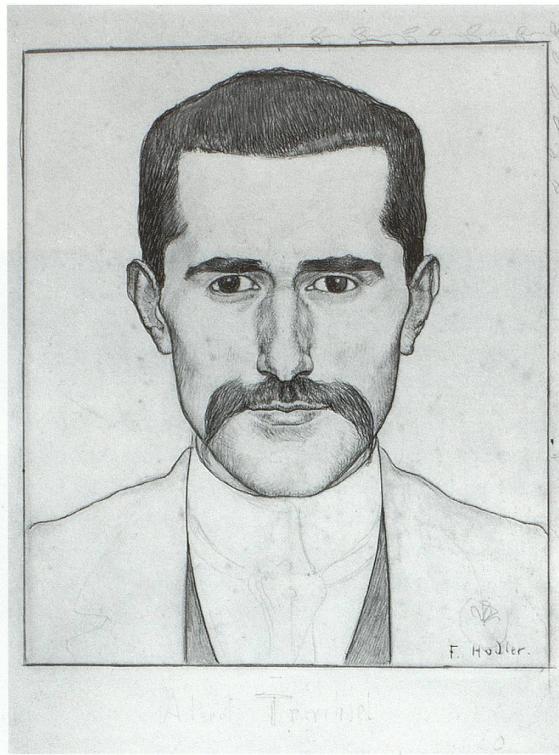
Ma, se è vero che la «Critica del Bubenberg» dominò la SPSAS, è altrettanto vero che non la rappresentò mai in toto. Il fatto di possedere, con Hodler e compagni, un nucleo dotato di tale forza di persuasione, fu a un tempo il punto di forza e il punto debole della Sezione, al cui interno regnava un clima di ampia tolleranza, tanto che i verbali quasi mai riportano conflitti riguardo all'orientamento artistico. Avanguardisti come Arnold Brügger, Otto Morach, Sophie Taeuber, Louis Moilliet e Paul Klee esposero le loro opere a fianco di quelle degli «Hodleriani», mentre Rudolf Münger, Adolf Tièche e Ernst Kreidolf seguirono una tendenza decisamente più conservatrice e tradizionalista. La compattezza verso l'esterno e la fiducia in sé stessi si rivelarono decisivi quando si trattò di realizzare la Kunsthalle. L'edificio fu completato dopo 20 anni, nel 1918, e si può veramente dire che fu frutto dello sforzo comune di tutti gli orientamenti rappresentati in seno alla



Seite 44 links:  
**C. A. Loosli, Schriftsteller,  
GSMBA-Sekretär und  
Gründer des Schweiz.  
Schriftsteller-Verbandes**  
Foto: Fritz Ritzmann  
© 1996 Chronos Verlag,  
Zürich

Seite 44 rechts:  
**Ferdinand Hodler:**  
**Bildnis Albert Trachsels,  
vor 1898. Zeichnung zum  
Holzschnitt von H. Fores-  
tier in «Les fêtes réelles»  
Bleistift, Feder, Tusche  
und Rötel auf Papier  
37,7 × 29,1 cm**  
Kunstmuseum Bern,  
Inv. A 3429

Seite 45:  
**Weihnachtsausstellung**



Einfluss nicht ganz entziehen können, wie sein Gemälde «Kleinkinderschule auf der Kirchenfeldbrücke» von 1900 andeutet, indem es frei vom üblichen Anker'schen Detailreichtum ist und parallelistische Züge aufweist. Hodlers Bedeutung als Zentrum einer neuen Kunstbewegung sicherte auf Jahre Berns Vorrangstellung innerhalb der GSMBA. Äußerliche Zeichen dieser Stellung waren das GSMBA-Präsidium durch Hodler in den Jahren 1908 bis 1918 und das damals neu geschaffene Doppelamt eines besoldeten Zentralsekretärs/Redaktors der «Schweizerkunst», das in seiner ersten Phase ebenfalls durch einen Berner, nämlich C. A. Loosli, wahrgenommen wurde. Loosli, Dichter, freier Schriftsteller und gefürchteter Satiriker, war als Journalist mit allen Türen und Hintertüren des Bundeshauses und auch der Berner Regierung bestens vertraut. Auch er war als zweisprachig Aufgewachsener ein Vermittler zwischen Romandie und deutscher Schweiz. Zwei kunstinteressierte welsche Bundesräte sind es in erster Linie, die in den Jahren 1896 bis 1912 die arg bedrängte GSMBA oder einzelne ihrer Mitglieder immer wieder beschützen, der Genfer Adrien Lachmal und der Waadtländer Marc Ruchet. Lachmal als Ständerat und dem Bündner Bundesrat Felix Calonder ist es dann weitgehend zu verdanken, dass die 1914 im Ständerat angenommene kunstfeindliche Motion Heer in ihrer Durchführung abgeschwächt werden konnte.

Die Berner GSMBA bildete in der Ära Hodler so etwas wie eine «Künstlerrepublik», die nach verschiedenen Richtungen hin ausstrahlte. Neben der Betonung der eher traditionellen Werte, neben den vielfältigen Be-

strebungen für Natur und Heimat entdecken wir eine Begeisterung für Technik, in erster Linie für die junge Fliegerei. Wie 1913 der Flugpionier Oskar Bider nach Bern kommt, lassen sich Emil Cardinaux, Hermann Hesse, Jakob Bührer, C. A. Loosli und andere das Erlebnis eines erstmaligen aviatischen Abenteuers nicht entgehen. Mit der im Raum Bern aufblühenden Literatur ergibt sich einiges an Beziehungen. Seit August 1904 sind mit Karl Indermühle und Walter Joos erstmals Architekten Mitglieder, hat sich die Organisation also von der GSMB zur GSMBA ausgeweitet. Da gibt es neben Freunden und Interessenten auch so etwas wie eine kleine politische Lobby, den Kreis um den Generalprokurator Fritz Langhans, den Redaktor Dr. August Lauterburg, den sozialdemokratischen Grossrat und Linksaußen Carl Vital Moor, den Direktor der Eidgenössischen Alkoholverwaltung Edmund Milliet und den Bundesrichter Karl Zraggen; möglicherweise hat auch Regierungsrat Johann Ritschard dazugehört. Bis nach Deutschland gelangt der Ruhm der Berner Malergilde. Insbesondere der Düsseldorfer Schriftsteller Wilhelm Schäfer vom «Verband der Kunstmäuse in den Ländern am Rhein» entdeckte die Berner als Teilhaber und starken Pfeiler einer zwischen Holland und Graubünden zu schaffenden (deutschen) Kulturgemeinschaft. Und in der Frage pro oder kontra Hodler schrieben sich unzählige deutsche Intellektuelle die Finger wund. Einen Höhepunkt bernischen Künstlerstolzes markierte die durch Buri beziehungsweise Loosli organisierte I. und II. Internationale Kunstausstellung der Schweiz in Interlaken 1909 und 1910. Hinsichtlich Internationalität war dabei allerdings nicht viel los,

SPSAS. Questo fronte comune si rivelò indispensabile anche perché il pubblico locale conservatore contestò aspramente gli artisti e i loro successi. Le dispute artistiche si succedettero a ritmo serrato, p. e. alla vigilia dell'esposizione nazionale a Berna, quando un pubblico scioccato si scandalizzò di fronte al «Grünes Ross»

(«Cavallo verde») di Emil Cardinaux. L'ostilità di parte della stampa e del Consiglio Nazionale costò alla SPSAS e al suo segretario Carl Albert Loosli molte energie. Una scarsa attenzione per l'arte da parte della popolazione e dello stato, la carenza di comprensione e di empatia non mancarono di giocare il loro ruolo. Il sobrio senso del reale e la profonda soddisfazione di sé, lo scetticismo nei confronti dello «spirituale» ci porta ad affermare che molti artisti bernesi sono riusciti ad esprimere la loro arte nonostante

Berna. Berna non poteva diventare una città d'arte: alla morte di Hodler, il ruolo-guida della creatività artistica svizzera passò a Zurigo.

Anche in seguito, di quando in quando, si rese evidente una certa goffaggine nel rapporto con l'arte e una vera e propria mancanza di stile. Così scriveva, sconcertato, il mecenate dell'arte Willi Russ-Young di Neuchâtel, in una lettera indirizzata a C.A. Loosli, mesi dopo aver donato alla capitale confederale un dipinto di Hodler: «I bernesi sono straordinari!!! Non ho avuto alcuna ricevuta di consegna da parte della Kunsthalle e le FFS non mi

# Weihnachts-Ausstellung bernischer Künstler im Kunstmuseum.

## Ziehungsliste.

In heutiger, vor Notar und Zeugen erfolgter Ziehung sind folgende Gemälde herausgelöst worden:

Losnummer:	Gewinn!	Autor:	Schatzung:
430	Partie im Gurtendörfl	Colombi Plinio	Fr. 180.—
431	Landschaft	Gustav Vollenweider	250.—
700	Felsenthör bei Promontogno	Emil Lauterburg	80.—
858	Frühling	Hans Widmer	200.—
1033	Waldboden	Ernst Linck	200.—
1124	Ziegen	Rudolf Tschan	200.—
1476	Januar	Robert Kiener	100.—
1590	Sommerlandschaft	Ed. Boss	400.—
1619	Cebbia im Misox	Emil Lauterburg	80.—
1788	Am Bielersee	Caroline Müller	120.—
1832	Bäuerin	Ada von Erlach	250.—
Total Fr. 2060.—			

Die Gewinne können von heute an bei Herrn Inspektor DAVINET im Kunstmuseum abgeholt werden. Bis zum 31. März 1901 nicht erhobene Gewinne fallen der Sektion Bern der Gesellschaft schweizerischer Maler und Bildhauer zu.

BERN, den 4. Januar 1901.

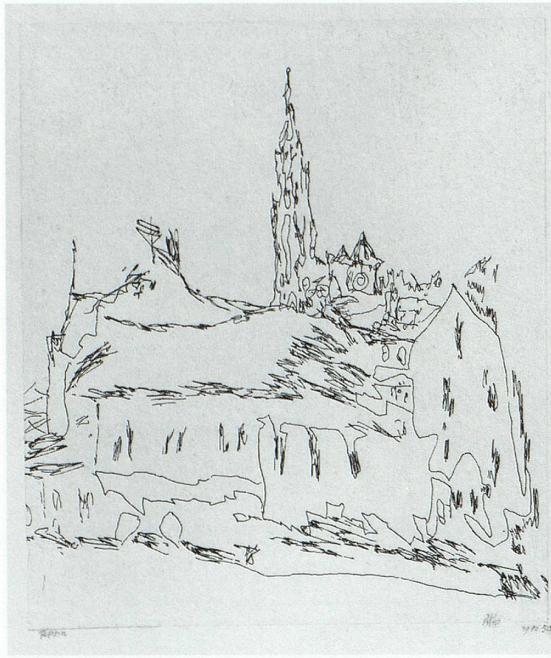
444

Der Beauftragte:  
**P. v. Geyerz, Notar.**

Berücksichtigung fanden ausser den Schweizern einige und nicht einmal die aktuellsten Richtungen aus Paris und München.

Mit Begeisterung und wie selbstverständlich wird allenthalben von der «Berner Malerschule» gesprochen – aus der Sicht der konservativen Gegner handelt es sich dabei um die «Hodlerclique». Hans Bloesch beurteilt in seiner Kritik der Weihnachtsausstellung der Berner Künstler freudvoll die «beachtenswerte und tapfer sich durchsetzende Malergilde» der Aarestadt: «Spät erst setzte der Kampf um die moderne Kunst in Bern ein, aber der Kampf, der draussen in der Welt schon bald siegreich durchgekämpft war, wurde in Bern zu einem besonders erfreulichen und fesselnden Schauspiel, weil so viel wirkliches Talent sich daran beteiligte. Der gegen die Früchte der Kunst so spröde bernische Boden liess plötzlich eine ganze Saat viel verheissender Ähren aufkeimen, nachdem ihn Hodler mit seinem scharfen Pflug aufgebrochen hatte. Bern, das bis vor wenigen Jahren nur mit spiessigem Misstrauen vereinzelte Kunstjünger kärglich beherbergte

hatte, dasselbe Bern kann heute fast von einer eigenen Malerschule sprechen. Und das gerade ist das Schöne, dass nicht nur die beträchtliche Zahl schaffender Künstler zu dieser Behauptung berechtigt, sondern auch das den Berner Malern unleugbar Gemeinsame, das sie zu einer Einheit zusammenhält und von den übrigen Malerschulen trennt. Wohl haben die besten unter ihnen sich nie ängstlich vor fremder Beeinflussung gehütet, sie sind alle durch ihr Hodler-Stadium hindurchgegangen, sie haben sich bei den Münchnern und den Parisern, bei den Primitiven der Frührenaissance und den Spaniern Anregung geholt, aber immer ist das Ursprüngliche, die Mitgift ihrer Heimatscholle wieder siegreich durchgedrungen: die offene Ehrlichkeit, die sie von der grossen, jeglichen Schein, jeder Pose feindlichen Natur erlernen konnten und mussten.» Bloesch zählt im Folgenden auf: Cuno Amiet, Louis Moilliet, Max Buri, Klara Borter, Max Brack, Eduard Boss, Emil Cardinaux, Ernst Linck und Walter Feuz. Bloesch ist übrigens befreundet mit Paul Klee und ist lange Zeit einer seiner wenigen Förderer gewesen.



Im Jahre 1918 stehen die Berner GSMBA und das lokale Kunstschaffen auf einem Gipfelpunkt. Leo Steck erinnert sich 1943, seither nie mehr derart üppige Zeiten für die Künstler erlebt zu haben, herrschte doch damals kriegsbedingte Konjunktur (Geldüberfluss und Anlage in Sachwerten). «Jedoch – und das ist das Bezeichnende – hauptsächlich waren es Berner Künstler, die den Markt beherrschten. Das Interesse hatte neue und weite Kreise erfasst und es gehörte in allen besseren Berner Familien zum guten Ton, Originale der Berner an den Wänden zu haben.» Und man stand kurz vor der Eröffnung der Kunsthalle. Das alles täuschte darüber hinweg, dass die führende Rolle im Kunstleben eigentlich schon an Zürich übergegangen war. Hatte Hans Gruber noch 1913 von einer «neuen Renaissance» der Schweizer Kunst beziehungsweise

der sie dominierenden Berner sprechen können, so ist ihm in Hodlers Todesjahr klar, dass «die Blütezeit seiner Schule heute ihren Höhepunkt überschritten hat. Eine neue, ihrem Wesen nach anders geartete Kunst hat sie abgelöst, eine Kunst, die zu keinem einzelnen Führer mehr schwört, der vielmehr eine grosse Mannigfaltigkeit der Ausgangspunkte und Ausdrucksmittel eignet.» Und an der Spitze der jüngeren Generation der deutschen Schweiz stehen die Städte Basel, Zürich und Bern, «doch hat sich bisher nur in den beiden ersten eine eigentliche moderne Schule gebildet. In den künstlerischen Tendenzen gehen diese Zentren stark auseinander, viel stärker als die Hauptorte der welschen Schweiz, die bei aller individuellen Verschiedenheit eine gewisse Gleichartigkeit aufweisen.» Das komme daher, dass die Kunst in der Romandie in der Hauptsache «einheitlich» auf der französischen Tradition aufbaue, während für die Deutschschweizer bald der französische, bald der deutsche Einfluss bestimmend sei.

Während der Zwanziger- und vor allem der Dreißigerjahre wird dann allerdings der französische Einfluss eindeutig überwiegen – nicht zuletzt eine Auswirkung der unheilvollen politischen Entwicklung in Deutschland.

Die «Berner Malschule» hatte nach aussen hin das Bild der GSMBA vermittelt, sie hatte in grossen Teilen die Politik der Organisation gemacht; sie hatte aber in

Seite 46 oben:

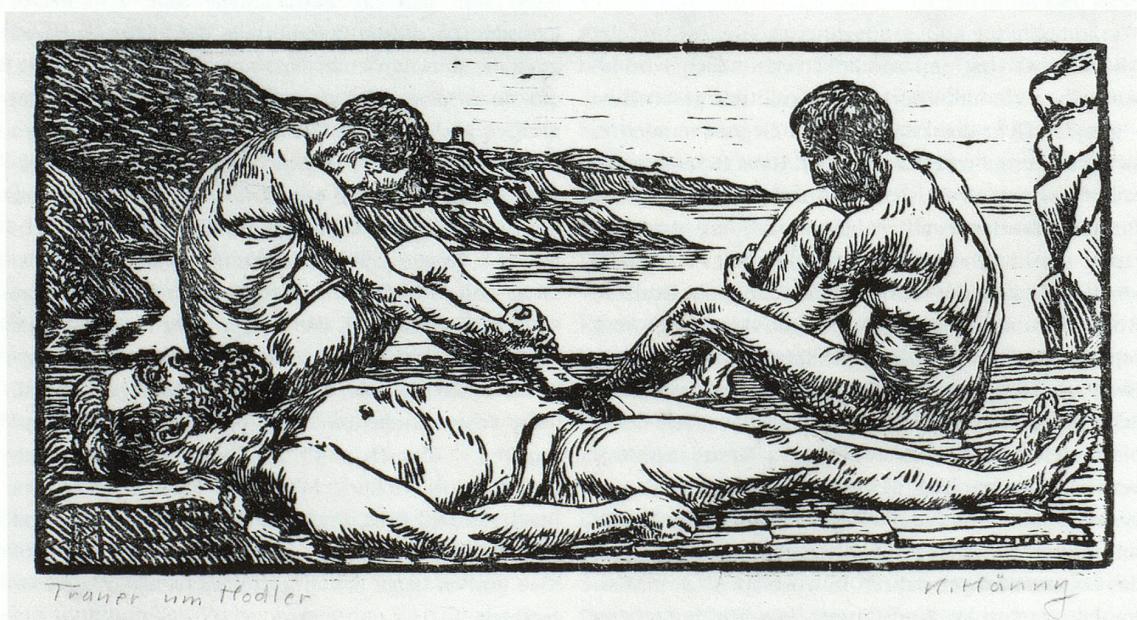
**Paul Klee (1879–1940):  
Bern, die Matte mit dem  
überragenden Münster,  
hohe Auffassung, 1910**  
**Feder und Tusche auf Brief-**  
**papier auf Karton**  
**17,3 × 15,1 cm**  
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Inv. Z 158  
© 1989 Cosmopress, Genf

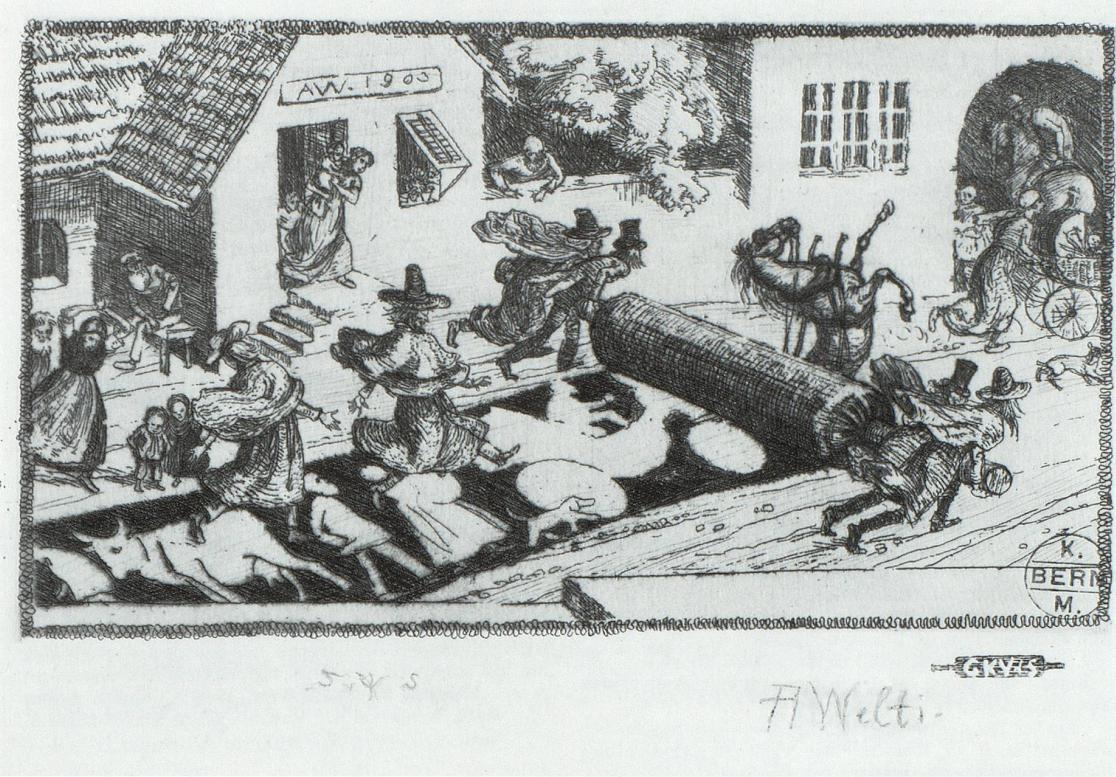
Seite 46 unten:

**Karl Hänni (1879–1972):  
Trauer um Hodler, 1918**  
**Holzschnitt 30,8 × 46 cm**  
Kunstmuseum Bern,  
Inv. S 5859

Seite 47:

**Albert Welti:  
Die Walze, 1903**  
**Radierung 9,8 × 14,4 cm**  
Kunstmuseum Bern,  
Inv. S 10872





Tat und Wahrheit nie die ganze Sektion in ihrer Breite und Vielfalt ausgemacht. Es war Stärke und Schwäche der Sektion zugleich, dass sie in Hodler und seinen Leuten einen derart durchschlagskräftigen und dominanten Kern besessen hatte. Neben der «Berner Mal-schule» gab es Vertreter einer eher konservativ-traditionellen Malweise, unter ihnen Rudolf Münger, Adolf Tièche, Paul Robert, Ulrich Wilhelm Zürcher, Ernst Kreidolf, Emil Prochaska und der Bildhauer und Radierer Karl Hännny. Zürcher wird diese ihm Nahestehenden 1920 als «die Stillen im Lande» bezeichneten. Und die Weihnachtsausstellung von 1913 brachte in Bern das Nebeneinander dreier Richtungen oder Tendenzen, denn mit Louis Moilliet, Arnold Brügger und Otto Morach stellten erstmals in der Bundesstadt Künstler einer völlig neuen Richtung aus. Morach war mit drei Werken vertreten, darunter dem «Wasserfall», Moilliet mit dem noch im selben Jahr vom Kunstmuseum angekauften «Berliner Variété». Noch zeigten sich Besucher und Presse «tolerant», wenn auch kaum gekauft wurde. Sieben Jahre später wird das Berner Publikum auf die Kunsthalle-Ausstellung der Gruppe «Das neue Leben» (Arnold Brügger, Otto Morach, Alice Bailly, Sophie Taeuber und anderen) bös reagieren – Zeichen der nach 1918 härter gewordenen Situation für Neues und Experimentelles. Otto Morach, 1887 in Solothurn geboren und 1906 nach Bern gekommen, hatte sich als Zeichnungslehrer ausbilden lassen. Der gleichaltrige Arnold Brügger stammte aus Meiringen und war gelernter Lithograf. Zusammen mit dem Basler Fritz Baumann waren sie 1912 in Paris und entwickelten im darauf folgenden

Sommer im Haslital eine äusserst produktive Arbeitsgemeinschaft, ein «Laboratorium» des Kubismus und Futurismus. Während einiger Zeit gesellte sich der Oberländer und studierte Sekundarlehrer Johannes Itten zu ihnen, der 1916 in Wien eine eigene Kunstschule eröffnen wird und in den Zwanzigerjahren Lehrer am Bauhaus in Weimar werden sollte. Der Weltkrieg hat dem gemeinsamen Schaffen und Erfahren von Morach, Itten, Brügger und Baumann ein Ende gesetzt wie so manch anderer künstlerischer Aktivität. Eine äusserst wichtige Bedeutung kommt dieser Berner Gruppe insofern zu, als sich hier junge Künstler als Teil der neuesten europäischen Strömungen verstanden und betätigten. Dasselbe gilt natürlich in einem besonderen Sinne auch für die miteinander befreundeten Paul Klee und Louis Moilliet. Letzterer war bereits zu Lebzeiten eine legendäre Figur, die uns literarisch als «Louis der Grausame» in Hermann Hesses Erzählung «Klingsors letzter Sommer» wiederbegegnet. Moilliet war es, der Klee mit August Macke bekannt machte, worauf im Dezember 1913 in Hilterfingen der Plan zu jener berühmt gewordenen Tunisreise der drei Künstler entstand. Paul Klee übrigens wurde am 26. Mai 1904 in die Sektion Bern der GSMBAs aufgenommen und erscheint auf den Mitgliederlisten bis 1907, bis zu seinem Wegzug also, Louis Moilliet ist an einer Mitgliederversammlung vom 11. Dezember 1909 einstimmig aufgenommen worden.

Kennzeichen der Modernen nach Hodler sind die Internationalität und eine stärkere Betonung des Urbanen, vor allem aber die Versuche, ins Ungegenständliche

hanno degnato di una sola parola di ringraziamento per il prestito del quadro della Jungfrau. Ma forse pretendo troppo...» Anche dopo il 1918 e l'approvazione, nel 1922, della nuova Legge sul diritto d'autore, molti problemi della SPSAS rimasero irrisolti, come pure le incertezze riguardanti il bollettino della Società, lo «Schweizerkunst». In particolare, non fu trovata soluzione al problema dell'accettazione di soci «al femminile». La maggioranza del Direttivo bernese si era già espressa nel 1898 a favore dell'apertura alle donne, ma la cosa era passata poi nel dimenticatoio. Nel periodo nazista, la SPSAS bernese si assunse un ruolo inglorioso; collaborò infatti con la polizia straniera e aderì, seguendo le orme della Società Svizzera Scrittrici e Scrittori, alla politica di interdire l'esercizio della professione agli artisti stranieri.

#### **«Les Bernois sont extraordinaires!!!»**

La GSMBAs bernaisa 1898 fin 1930

Ins ha nummā ils emprims dus decennis dal 20avel tschiantaner la «fasa eroica» da la laver artistica bernaisa e svizra. Caracteristic per quest temp eran la gronda forza innovativa e las enormas midadas artisticas. Ils success da la «Scola bernaisa» cun Ferdinand Hodler, Albert Trachsel, Cuno Amiet e Max Buri dals onns 1914 han fatg via per la moderna en la laver artistica svizra en general. La gruppa d'artists, numnada da ses adversaris tenor lur ustaria preferida «Bubenbergclique», ha dominà

## An den Vorstand der G. S. M. B. & A. zuhanden der Generalversammlung.

Sehr geehrter Herr!

Sonntag den 23. Januar a. c. fand in Bern eine Zusammenkunft der ungenannten Malerinnen — zum Teil Passivmitglieder Ihrer Gesellschaft — statt, um über das Verhältnis der schweizerischen Künstlerinnen zur G. S. M. B. & A. zu beraten und wenn möglich hier eine Aenderung im Sinne eines engeren Anschlusses zu veranlassen.

Im Auftrag der ungenannten habe ich Ihnen folgende Mitteilungen und Anträge zu übermitteln:

1. Die G. S. M. B. & A. gilt im In- und Ausland fast allgemein als Vertreterin der Berufsinteressen der gesamten schweizerischen Künstlerschaft; diese Bedeutung kommt ihr insofern mit Recht zu, als ihr in der Tat die Grosszahl und darunter die bedeutendsten der schweizerischen Künstler angehören.

2. Eine notwendige Konsequenz dieser Stellung der G. S. M. B. & A. ist, dass es jungen Künstlern, die nicht Mitglieder sind, viel schwerer wird, sich durchzusetzen, materiell und ideell vorwärts zu kommen, als den Mitgliedern der Gesellschaft. Wohl aus diesem Grunde sind die statutarischen Bedingungen und die Praxis der Mitgliederaufnahme solche, dass es jedem ernsthaften, jungen Künstler ermöglicht wird, Mitglied zu werden.

3. Dagegen sind von der Aktiv-Mitgliedschaft alle Künstlerinnen prinzipiell ausgeschlossen.

Als Gründe werden mitgenannt:

Einmal die Angst vor der Frauenmundfertigkeit in den Versammlungen;

dann die Befürchtung, es möchte mit Öffnung der Gesellschaft auch für Künstlerinnen vielleicht der Dilettantismus mächtig eindringen

4. Es ist nicht unsere Absicht über die Berechtigung dieser und ähnlicher Einwendungen zu diskutieren. Unser Ziel ist vielmehr, für unsren Anschluss an Ihre Gesellschaft eine solche Form zu finden, welche diese Gefahren von vornherein ausschliessen würde.

5. Dies glaubten wir am besten durch folgende Beschlüsse und Anträge zu erreichen:

a) Die schweizerischen Künstlerinnen wünschen als Sektion in die G. S. M. B. & A. aufgenommen zu werden. Die Aufnahmsbedingungen für diese Gruppe werden wir so gestalten, dass nur ernsthafte Künstlerinnen von Beruf aufgenommen werden.

b) Sie sind bereit die gleichen Beitragspflichten usw. zu übernehmen, wie alle übrigen Mitglieder.

c) Sie beanspruchen als Rechte nur Beteiligung an den Ausstellungen, welche die G. S. M. B. & A. veranstaltet oder zu welchen diese eingeladen wird, unter gleichen Bedingungen, unter welchen die übrigen Mitglieder zugelassen werden.

Dagegen verzichten sie von vornherein auf Beteiligung an den Versammlungen, auf Stimmrecht, aktives und passives Wahlrecht usw.

An den Versammlungen vom 23. Januar a. c. waren beteiligt und erklärten sich mit dem Obigen einverstanden:

Mademoiselle Alice Bally, Paris; Fräulein Hanny Bay, Bern; Fräulein Hannah Egger, Bern; Mademoiselle Marguerite Gilliard, Genève; Madame Hellé-Bertault, Genève; Fräulein Frieda Liermann, Bern.

Als Mitglieder der Gruppe wurden ferner eingeladen und erklärten sich ebenfalls mit Obigem einverstanden:

Fräulein Marguerite Frey, Bern; Fräulein Helene Roth, Wangen a. A.; Madame Berthe Sandoz-Lassieur, Genève;

Seite 48 oben:

Eingabe der Künstlerinnen  
an den Vorstand der  
GSMDA zuhanden der  
Generalversammlung  
«Schweizer Kunst»  
Nr. 98, 1. Mai 1910

Seite 48 unten:

Louis René Moilliet (1880–  
1962): Variété, 1913  
Öl auf Leinwand  
100 × 100 cm  
Moilliet wird seit den  
Zwanzigerjahren mit seiner  
Technik des wiederholten  
Abwaschens und Neuauf-  
tragens der Wasserfarben  
europäische Kunstdoku-  
ment erlangen und «am  
Beginn einer spezifisch  
bernischen, über Max von  
Mühlenen zu Peter Stein  
reichenden Tradition» ste-  
hen (Marcel Baumgartner).  
Kunstmuseum Bern,  
Inv. 663 Staat Bern

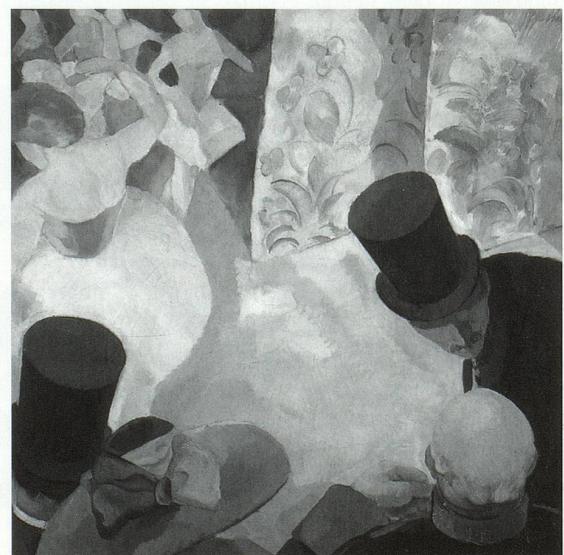
Seite 49:

Mitgliederliste GSMB  
1. Januar 1926

che vorzustossen. Bei Cuno Amiet, der als Mitglied der deutschen Künstlergruppe «Die Brücke» (1906–1913) internationale Geltung erlangte, überwog noch eindeutig die Thematisierung des Ländlichen. Walter Helbig und Paul Klee gründeten zusammen mit Oskar Lüthy und Hans Arp den «Modernen Bund», der zwischen 1910 und 1913 avantgardistische Bestrebungen in der Schweiz mit solchen in Frankreich und Deutschland in Verbindung brachte. Der Ausstellungskatalog des Modernen Bundes im Kunsthause Zürich 1912 umfasste Namen wie Cuno Amiet, Hans Arp, Robert Delaunay, Le Fauconnier, Wilhelm Gimmi, Werner Feuz, Giovanni Giacometti, Walter Helbig, E. Heuberger, Hermann Huber, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Reinhold Kündig, Oskar Lüthy, Franz Marc, Henri Matisse und andere. Christoph von Tavel schreibt: «Nie war die Schweiz so direkt verwoben mit den abendländischen Kunstereignissen von grösster Bedeutung wie damals. Mehrere Generationen von Kandinsky, Amiet und Matisse bis zu Delaunay fanden sich zusammen. Die politischen Landesgrenzen schienen ihre trennende Funktion verloren zu haben. Paris, die deutschen Städte und Zürich sahen sich auf einmal einer gemeinsamen grossen künstlerischen Bewegung gegenüber. Dieses einzigartige Zusammenfinden schöpferischer Kräfte wurde 1914 von den politischen Ereignissen für immer zunichte gemacht. Die späteren Gruppenbildungen und ihre Ausstellungen in der Schweiz waren stärker auf Schweizer Künstler beschränkt» (Christoph von Tavel, Ein Jahrhundert Schweizer Kunst). Die Ablehnung der Modernen in

Zürich war allerdings nahezu komplett. Der tonangebende Literatur- und Kunstkritiker der NZZ, Hans Trog, der sich vehement für Hodler eingesetzt und auch die erste Ausstellung des Modernen Bundes im Dezember 1911 in Luzern noch wohlwollend kommentiert hatte, war zu den Gegnern übergelaufen.

Mit der Ausstellung in Luzern hatten sich die Modernen gleichsam in die Höhle des Löwen begeben, ging doch von der Innerschweiz jene ultrakonservative Tendenz aus, die sich «Sezession» nannte und der GSMDA einiges zu schaffen machte. Das Luzerner Publikum war schlachtweg schockiert, die Sezessionisten



## MITGLIEDER: 1. Jun. 1926.

- 1. Abrecht Otto, Maler
- 2. Amiet Cuno, Maler
- 3. Aubry Louis, Maler
- 4. Baumann E., Bildhauer
- 5. Bangerter Walter, Maler
- 6. Baumgartner Christian, Maler
- 7. Berger Leo, Bildhauer
- 8. Boss Eduard, Maler
- 9. Brack Max, Maler
- 10. Brügger Arnold, Maler
- 11. Cardinaux Emil, Maler
- 12. Clénin Walter, Maler
- 13. Colombi Plinio, Maler
- 14. Dæpp A. H., Maler
- 15. Dietzi Hans, Maler
- 16. Egger Ernst, Maler
- 17. Engel Werner, Maler
- 18. Feuz Werner, Maler
- 19. Fink Waldemar, Maler
- 20. Frutschi A., Bildhauer
- 21. Fueter Max, Bildhauer
- 22. Füglister Joseph, Maler
- 23. Geiger Ernst, Maler
- 24. Gehri Franz, Maler
- 25. Geiser K., Bildhauer
- 26. Glaus Alfred, Maler
- 27. Hänni Karl, Bildhauer
- 28. Henziross Eug., Maler
- 29. Hodler Herrmann, Maler
- 30. Hopf Fredy, Maler
- 31. Howald Herold, Maler
- 32. Hubacher Hermann, Bildhauer
- 33. Huggler Hans, Bildhauer
- 34. Indermühle Karl, Architekt
- 35. Ingold Otto, Architekt
- 36. Jäger A., Maler
- 37. Jakobi Markus, Maler
- 38. Kiener Robert, Maler
- 39. Klauser Hans, Architekt
- \*40. Kreidolf Ernst, Maler
- 41. Kunz Paul, Bildhauer
- 42. Lauterburg Martin, Maler
- 43. Linck Ernst, Maler
- 44. Meili K., Maler
- 45. Miller W., Maler
- 46. Moilliet Louis, Maler
- 47. Morach Otto, Maler
- 48. Morgenthaler Ernst, Maler
- 49. Nyfeler A., Maler
- 50. Perincioli Etienne, Bildhauer
- \*51. Prochaska Emil, Maler
- 52. Reber Walter, Maler
- 53. Riard Fernand, Maler
- 54. Ritter Philipp, Maler
- 55. Rudolf Arnold, Bildhauer
- 56. Schär Robert, Maler
- 57. Schild Eduard, Maler
- 58. Senn Traugott, Maler
- 59. Schnyder A., Maler
- 60. Stauffer Fred, Maler
- 61. Steck Leo, Maler
- 62. Strasser Gottfried, Maler
- 63. Surbek Viktor, Maler
- 64. Tièche Adolf, Maler
- 65. Traffelet Fr., Maler
- 66. Vifian Albin, Maler
- 67. Vivian Otto, Maler
- 68. Walser Karl, Maler
- \*69. Wenker Oskar, Bildhauer
- 70. Widmer Hans, Maler
- 71. Zehnder Paul, Maler
- 72. Zumstein P., Bildhauer
- 73. Züricher Ulr. Wilh., Maler

und ihre Presse machten die GSMBAs als solche und die «Hodlerei» als Ziehvater der Modernen verantwortlich. Als Ausdruck «reinsten Kunstgigerltum(s)» bedachte Landschaftsmaler Ernst Hodel in einem der damals zahlreich unters Publikum geworfenen Pamphlete die Ausstellung, die von Hodler und Amiet unterstützt worden sei, indem sie ihr eigene Bilder zur Verfügung gestellt hätten: «Der Meinung, dass nicht

länger fortgefahrene werden sollte, den Geschmack des Volkes, der gesund ist, zu ignorieren, hat der bernische Erziehungsdirektor, Herr Nationalrat Lohner, an dem Ehrenbankett, das am 10. Dezember für Hodler und andere Maler in Bern gegeben wurde, unzweideutig Ausdruck verliehen, indem er in seiner Ansprache die Herren ermahnte, es dem Volke nicht zu schwer zu machen, sie zu verstehen.» An Ermahnungen solcher

fin a la mort da Hodler la primavira 1918 la GSMBAs bernaia e sur quella la GSMBAs svizra. Ella s'engaschava en differents secturs da la vita publica, scotar la fundaziun da la protecziun da la patria ed en dumondas da la planisaziun da la citad. Ils Bernais sa vesevan scopioniers, revoluziunars, analog als impressiunists franzos, e la renconuschientscha internaziunala pareva da confermar questa vista. Lur ovras avevan success, lur tecnica persuadiva: ils motivs surtut rurals e la pictura da purtrets eran senza nagina sentimentalitad e sa distinguevan tras conturas claras, sinceradas e simpladas. Blers dals Bernais avevan ferms lioms personals ed emozionals cun la Svizra franzosa, eran dentat era fitg averts visavi il mecenat tudestg.

La «Bubenbergclique» dominava bain la GSMBAs, ma ella n'ha mai furmà l'entir spectrum da la sezioni.

La fermezza ed a medem temp la flaivlezza da la sezioni era ch'ella possedeva cun Hodler e sia glieud ina gruppera centrala ordwart ferma ed effizienta. A l'intern regeva ina gronda toleranza, en ils protocols na vegnan strusch exprimidas ideas divergentas pertutgant la direcziun artistica. A pèr cun ils «Hodlerians» exponevan avantgardists sco Arnold Brügger, Otto

Morach, Sophie Taeuber, Louis Moilliet e Paul Klee lir ovras. Rudolf Münger, Adolf Tièche ed Ernst Kreidolf representavano ina tendenza plitost conservativ-tradiziunala. Cura ch'igl è sa tractà da planissar la construcziun d'ina



Aus der  
humoristischen  
Kunstaustellung

Die  
Auserwählte

Art mangelte es in jenen Jahren wahrlich nicht. Sie und die offenen Anfeindungen trugen dazu bei, dass die Künstler ihre internen Streitigkeiten beiseite schoben. Es gibt für Bern keine Hinweise auf eine Spaltung zwischen etablierter «Berner Malschule» und den Avantgardisten. Bei allen Gelegenheiten wird gemeinsam ausgestellt, Amiet, Buri und Münger erscheinen neben Morsch, Brügger und Moilliet. Überhaupt scheint sich das interne Leben der Berner GSMBIA einer ordentlichen Toleranz erfreut zu haben, auch nach «rechts» hin. War man einmal Aktivmitglied, so konnte man sich so einiges erlauben, wie der Fall U. W. Züricher zeigt. In den Protokollen kommen interne Streitigkeiten um die künstlerische Richtung selten zum Ausdruck. Einer der wenigen Fälle wurde an der Sektionsversammlung vom 23. März 1918 ausgetragen, als der Ultrakonservative Züricher die Ablehnung der ihm nahe stehenden Kandidaten Funk und Jakobi als Mitglieder beklagte und eine erneute Beurteilung verlangte. Tièche warnte in diesem Zusammenhang vor jeder Trennung und Surbek betonte, «dass bei wirklichem Zusammenarbeiten möglichst aller Mitglieder an den Sitzungen auch eine Minderheit zu ihrem Recht komme». Geschlossenheit nach aussen sei das Wichtigste. – Funk und Jakobi sind dann einen Monat später aufgenommen worden. Züricher war offenbar auch dann noch tragbar für die GSMBIA, als er zwei Jahre später in seinem bitterbösen Pamphlet «Kunst und Kunstdpolitik in Bern» über viele seiner Kollegen als an der «Kunstgrippe» erkrankte herzog, die sich allesamt in einer «Nervenheilanstaltstimmung» befänden. Doch vielleicht sagt

das alles mehr aus über die Verschiebung der Machtverhältnisse in der Berner Sektion nach 1918. Ist es nicht von einer tieferen Bedeutung, wenn fast zur selben Zeit, im Februar 1919, Morsch Bern verlässt und nach Zürich geht und Fritz Traffelet von der Berner Sektion einstimmig als Mitglied aufgenommen wird? In der Folgezeit sollten noch mehrere Berner nach Zürich auswandern, die Bildhauer Hermann Haller, Hermann Hubacher und Karl Geiser, die Maler Fritz Pauli, Ernst Morgenthaler, Karl Walser (der Bruder des berühmten Dichters Robert W.), Oscar Lüthy, Johannes Itten und Otto Meyer-Amden. Die Berner Kolonie ist aus dem Zürcher Kunstleben der Zwanziger- und Dreissigerjahre nicht wegzudenken. Die ganzen Zwanzigerjahre in Bern hingegen sind von einer gewissen Trägheit erfüllt. Recht flau präsentiert sich uns der Organisationsalltag der GSMBIA, unterbrochen von verschiedenen kleineren Affären, desgleichen das Kunstleben. Dominierend war ein Fritz Traffelet, der mit seinen belanglosen Militär- und Historienmalereien die Seele des Berner Bürgers aufwärmte. Vielleicht war das nach den schockartig erlebten Geschehnissen bei Ende des Weltkriegs, Revolutionen in aller Welt und Generalstreik in der Schweiz ein Bedürfnis weiter Kreise. Dominierend waren ferner Viktor Surbek und seine Frau Marguerite Frei-Surbek, die eine private Malschule führten. Von der Oschwand aus machte Cuno Amiet seinen Einfluss geltend. Neue Akzente vermochte erst wieder die Gruppe «Der Schritt weiter» zu setzen, Tonio Ciolina, Albert Lindegg (Lindi), Max von Mühlenen und Hans Seiler, die anfangs der Dreissigerjahre «die durch Naturalismus erdrückten künstlerischen Formen durch Rein-Malerische» ersetzen wollten.

Geschlossenheit nach aussen, Durchsetzungsvermögen sowie eine gehörige Portion Selbstvertrauen und Phantasie, auch Glück waren erforderlich und kamen zusammen, als es um die Verwirklichung einer Kunsthalle ging. Sie ist tatsächlich die gemeinsame Leistung aller Richtungen in der Berner GSMBIA über zwei Jahrzehnte hinweg, in erster Linie aber des Architekten und Malers Adolf Tünche, Präsident der Sektion in den Jahren 1907 bis 1912 und Vorsitzender des im Januar 1910 sich konstituierenden Initiativkomitees für ein Ausstellungsgebäude, dem auch die Regierungsräte Lohnen, Könitzer, Finanzdirektor Gustav Müller und Stadtpräsident von Steiger angehörten. Vorarbeit hatten Rudolf Münger und C. A. Loosli geleistet, Letzterer hatte im Auftrag Hodlers die Frage der Erstellung

Seite 50:  
**Kunsthalle-Bazar Pompeji**  
vom 29. Mai bis 1. Juni 1911  
in Bern  
(Postkarte aus einem  
Gesamtsortiment von  
ca. 40 Postkarten)

Seite 51 links:  
**Aus dem Protokoll der**  
**Berner GSMBIA, Sektionssitzung**  
vom 17. April 1909.  
Erste Abklärungen für eine  
Kunsthalle in Bern.

Seite 51 rechts:  
**Kunsthalle-Bazar Pompeji**  
vom 29. Mai bis 1. Juni 1911  
in Bern  
(Postkarte aus einem  
Gesamtsortiment von  
ca. 40 Postkarten)

chasa d'art èsi stà necessari da mussar unitad e segirezza vers anora. Il 1918, suenter 20 onns, han ins finalmain pudì realisar il project, in'ovra propi cuminaivila da tut las direzioni da la GSMBA bernaisa. Questa unitad era medemamain necessaria, perquai ch'ina publicitat indigena da tempra conservativa reagiva cun irritazi un sin ils artists e lur success. Ina afferra d'art suandava l'autra, per exemplèl avant l'exposiziun naziunala a Berna, cura ch'ina publicitat schoccada era sa grittentada dal «chaval vert» dad Emil Cardinaux. Las animositads en la pressa ed en il cussegli naziunal han custà bler energias a la GSMBA ed a ses secretari Carl Albert Loosli.

Tar il pievel ed il stadi mancavan il respect, la chapientscha ed il sentiment per l'art. Sch'iins considereschà quest sentiment da realitat prosaic, la gronda cuntentezza da sasez e la sceptica envers «il spiert», pon ins bain pretender che blers artists bernais hajan chattà lur art malgrà Berna. Berna na pudeva daventar ina citad d'art, e cun la mort da Hodler è Turitg daventà il center da la lavur artistica svizra. Era pli tard ha Berna demussà en blers cas ina tscherta confusiu en la relazion cun l'art ed ina considerabla mancanza da stil. En ina brev da 1928 a C.A. Loosli è il mezen d'art da Neuchâtel, Willi Russ-Young, sa smirveglia, mais suenter ch'el aveva regalà in Hodler a la chaptala svizra: «Les Bernois sont extraordinaires!!! Je n'ai reçu aucun avis de réception de la Kunsthalle

Sektorssitzung Samstag 17. April 1909  
abends 8<sup>h</sup> im Löwen

Quorum: Tièche, Münger, Baumgartner, Seine, Aversi, Bos, Hämy, Colomby, Pictet, Brock, Vollmuth, der, Jugiez, Jüdendorff, Amstutz, Probstkater, Jodat, Tautz.

Vorhandlungen:

1. Protokoll vom 15. April 1909

2. Dochst ob das Ausstellungsgebäude  
für Dorothi liegt im langen Bereich der  
Stadt der Anlegesheit der. In zeit den  
die Finanzierung möglich ist durch die  
Bundesoberbehörde, der Ertrag eines Bazar  
Bestreit d. Burgenverein, des Verkehrsverein  
etc. die Einzage an d. Bern. Reg. Rat  
zur Schenkung des Terrains auf der  
grossen Schanze ~~ist~~ an die Gesellschaft  
Schweiz. Mak & Goldthauer & Aeh. itz oon  
Centralvorstand gewairt werden. H. Jucker  
möchte hier ein Vorprojekt ausgearbeitet  
gesahle d. den Bauprojekten bereidt  
worden. Nur hat sich aber die Sacklage  
dass verändert, indem nach einer minütlichen  
Besprechung v. H. Jucker mit H. Dentsch  
noch Rösch, ein nationales Ausstellungs  
gebäude keine Ansicht hat. Jetzt liege  
aber H. J. Tautz noch keine offizielle  
Anträge vor, sic Meinung der Sektor  
geht nun dahin, dass die Ausführung  
des Gebäudes gänzlich Jahre der Doktrin  
Bern verhältnisse. In diesem Falle würde  
der Centralvorstand eine formelle Aufforderung  
des Generals an die Regierung vornehmen.  
H. Jucker macht Veranf aufmerksam,  
dass gegenwartig die Sektion Bern nicht  
ein Handelsregierer eingetragen ist und  
der Centralvorstand oon reg. f. Gesamtgestalt  
eine einzige Regierungserklärung. Es kann auch  
auf Berns Wege die Finanzierung für  
bioster; er fordert dass eine spätere  
Übertragung der Gebäudef an d. Ktiv.  
Keine Schwierigkeit bilden würde.  
Münzer stellt den Antrag: der Centralvor-  
stand sollte mit dem Vorstand der  
Sektion eine gemeinsame Sitzung  
abhalten und Beziehung ihrer  
Vakare zur Regierung und den Fragen  
namens in bezug auf die Möglichkeit  
einer späteren verbl. Übertragung.  
Die Sektion nimmt einstimig diesen  
Antrag an.

H. Jucker wird später über die ganze  
Reichweite einer genaueren Bericht  
absenden.

3. Konkurrenz für Grundstück für  
Neugestaltung des Doros & für Parkterrasse  
Der Herr J. Pictet hat den Vorstand  
beraten und unterbreitet seine Vorschläge



eines schweizerischen Kunstaustellungsgebäudes geprüft und war dabei auf die Ablehnung von Bundesrat Ruchet gestossen. Ruchet sei «entschiedener Gegner jeder Zentralisation des Kunstaustellungswesens, welche nur Rivalitäten zwischen den einzelnen Städten der Schweiz hervorrufen würde und die man am besten vermeide. Dagegen sei er nicht abgeneigt, für den Fall, dass die Berner mit Hilfe ihrer Regierung und finanzkräftigen Korporationen ein Ausstellungsgebäude erstellen würden, dessen Subventionierung zu empfehlen» (Bericht C. A. Looslis an den Zentralvorstand der GSMBA vom 12. Juni 1909). Damit war das Projekt Angelegenheit der Berner Sektion geworden (siehe auch Protokoll der Sektion Bern vom 17. April 1909) und Loosli erhielt Auftrag, mit den Behörden zu verhandeln. Es war hohe Zeit für eine Kunsthalle, waren doch die Platzzustände seit langem unhaltbar. «1½ Saal übereinander gebeigter Bilder, das sollte unserer Präsentation genügen», umschreibt Steck die Situation für die meist im Kunstmuseum stattfindenden Weihnachtsausstellungen. Noch schlimmer waren die Platzverhältnisse, wenn sich ein «Turnus» nach Bern wagte. Die Behörden zeigten sich desinteressiert, die Beziehungen zur hohen Politik mussten erst noch erarbeitet werden. Hodler, Loosli, Tièche und Münger haben das dann bewerkstelligt, jeder auf seine Weise, und Letzterer hat dafür gesorgt, dass auch zwei Delegierte des Burgerrates im Initiativkomitee Einsatz nahmen. Nachdem die möglichen Projektorte Grosse Schanze und Thunplatz hinfällig geworden waren, richtete man das Augenmerk auf das der Stadt gehörende Terrain beim südlichen Brückenkopf der Kirchenfeldbrücke. Wegen Geldmangels liess die Sektion aber nur durch ihre drei Architektenmitglieder Ingold, Indermühle und Joss & Klauser Pläne verfassen. Das Projekt der Letzteren erhielt den Vorzug, die beiden anderen wurden beschlussgemäss entschädigt,



desgleichen die Preisrichter. Mit dem Bau konnte allerdings erst 1917 begonnen werden, denn da türmten sich die organisatorischen und finanziellen Schwierigkeiten. Die Künstler erbrachten bis Baubeginn durch Feste, Verlosungen und Verkauf von Werken, durch Ausgabe von Anteilscheinen und Spenden runde 100'000 Franken, der Staat Bern steuerte 15'000 Franken bei, die Burgergemeinde 20'000, der kantonale Kunstverein 5'000. Ein bei einer Bank aufgenommener Baukredit von 30'000 Franken war nicht zu umgehen. Den finanziellen Hauptbrocken verdankten die Künstler indes ihrem Bazar «Pompeji», der seinen Ausgangsort in der Reithalle hatte. Born hatte als Thema «Pompeji» vorgeschlagen – die Antike sollte wieder auferstehen und sich mit der Moderne verbinden, Ingold und Joss richteten die Dekorationen ein, Cardinaux entwarf ein Plakat. Im Museum warteten über 250 Werke auf ihre Käufer und 84 Dichter steuerten Verse und Geschichten bei zu einem Sammelband «Steine, gespendet zum Bau der Berner Kunsthalle, von Schweizer und deutschen Poeten». Nach monatelangem Planen, Werben, Tapezieren, Konstruieren und Kostümieren brachen die grossen Tage an (29. Mai bis 2. Juni 1911). Die ganze Stadt geriet in einen Taumel, berichtet Steck: «Kostümierte in allen Gassen. Gewisse Künstler sah man sogar hoch zu Ross ihr Römturm glaubhaft machen. Und alles drehte sich um den grossen Ameisenhaufen Reitschule. Nur der Gurten schaute ruhig zu und tat keinen Wank, um Feuer zu speien.» Der durch den Bazar erbrachte Gewinn von 50'000 Franken wurde durch einen moralischen Erfolg ergänzt: «Zum erstenmal war die Künstlerschaft in einer, man muss sagen das Stadtleben beherrschenden Art aufgetreten und hatte

überall Sympathien erweckt; und dann hatte die vorbehaltlose Mitarbeit Aller einen Kameradschaftsgeist entwickelt, den die Künstler häufig als grossen Rückhalt an sich selber erlebten, und der dann der Sektion für mehr als ein Jahrzehnt fast alles ermöglichte, was die jeweiligen Vorstände für ihren Ausbau und ihre Geltendmachung unternehmen mochten.» Tièche legte sein Amt als Sektionspräsident im November 1912 nieder, sein Nachfolger Ernst Linck wurde im Februar 1915 von Viktor Surbek abgelöst. Der Baubeginn wurde immer wieder verzögert – durch die Anstrengungen für die Landesausstellung 1914 in Bern und durch den grossen Krieg im August desselben Jahres. Bereits 1912 war durch die Sektion der Kunsthalleverein gegründet worden, der die Beziehungen in alle Gesellschaftsbereiche hin ausweiten und festigen sollte, welcher Aufgabe er auch erfolgreich nachkam. Trotz den Kriegszeiten ging es dann doch voran: Surbek organisierte 1916 ein «Schänzifest» und vermochte die äusserst mühsame Beschaffung der Geldmittel voranzutreiben. Innert Jahresfrist wurde gebaut und im Oktober 1918 war feierliche Eröffnung der Berner Kunsthalle mit Bankett und Eröffnungsausstellung.

Die Euphorie um die Kunsthalle vermochte vielleicht nur für kurze Zeit darüber hinwegzutäuschen, dass Bern kein Athen geworden war. Hans Bloesch ist im «Werk» deutlich geworden, indem er prophezeite: «Bern wird auch nach der Eröffnung der Kunsthalle nicht eine Kunststadt werden.» Trotz interessanten Darbietungen wurden in den folgenden Jahren weder das Kunstmuseum noch die neue Kunsthalle Kristallisierungspunkt für zeitgenössische Tendenzen und auch

Seite 52 links:

**Hanni Bay (1885–1978):  
Bildnis Arthur Weese, 1933**  
Öl auf Leinwand 81×65 cm  
Kunstmuseum Bern,  
Inv. G 1979.33

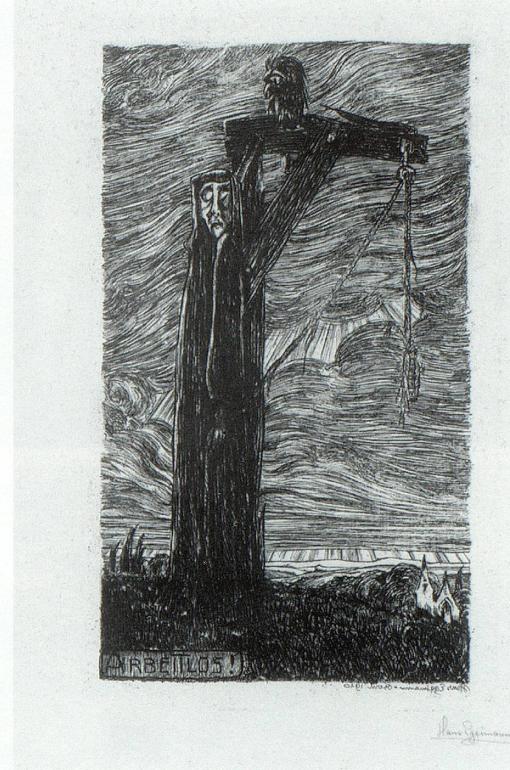
Seite 52 rechts:

**Johannes Itten (1888–1967):  
Mann mit blauem Kittel  
(Selbstdarstellung), 1914**  
Öl auf Karton  
79,5 × 62,5 cm  
Kunstmuseum Bern,  
Inv. 2138

Seite 53:

**Hans Eggimann (1872–  
1929): Arbeitslos, 1910**  
Radierung 29,4 × 18,8 cm  
Kunstmuseum Bern,  
Inv. S 7991

die beiden Kunstsäle Ferdinand Wyss und Fritz Brand hatten der Attraktivität des Platzes Zürich mit dem dortigen Kunstmuseum nichts Namhaftes entgegenzusetzen. Die Universität konnte aufgrund ihrer traditionellen Isoliertheit, ihrer fehlenden Wechselwirkung zur zurückhaltenden Bevölkerung des Agrarstaats Bern auch kaum Impulse geben. Bezeichnend etwa die Situation des Kunsthistorikers Wilhelm Worringer, der 1907 mit der Dissertation «Abstraktion und Einfühlung» bei Professor Artur Weese promoviert hatte, 1909 bis 1914 hier als Dozent wirkte und 1911 einen Vortrag über die Bedeutung von Kinderzeichnungen gab. Im selben Jahr begann Klee seine eigenen Kinderzeichnungen zu entdecken und in sein Gesamtwerk zu integrieren. Worringer und Klee sind aber nie miteinander in Beziehung getreten, auch hat Klee zum Beispiel von Adolf Wölfli nichts gewusst. Christoph von Tavel hat als Charakteristikum bernischer Verhältnisse ein merkwürdiges Phänomen der «unbekannten Gleichzeitigkeit» herausgearbeitet, all die «verpassten Chancen» der ersten drei Jahrzehnte. Völlig unbemerkt von und abseits der Geschehnisse in der Berner GSMBA blieb die Existenz des Kreises um Mack, Klee und Moilliet, desgleichen die Runde um Max Wassmer, Hesse, Moilliet und Schoeck. Da gab es Albert Welti und Wilhelm Balmer, die wegen des Landsgemeindebildes im Ständeratssaal in die Bundesstadt gekommen waren und durch den Schriftsteller Rudolf von Tavel in die Gesellschaft eingeführt wurden. Zusammen mit Ernst Kreidolf und Fritz Pauli führten sie ein Eigenleben, scheinbar unberührt durch das Schaffen etwa Cuno Amiets und seiner Schüler Ernst Morgenthaler und Alberto Giacometti. Die Kunstkritiker Hans Bloesch und Hermann Rupf wiederum hätten mit ihrem publizistischen Hintergrund zusammen wohl einiges zugunsten der Avantgardekunst zustande gebracht. Nichts dergleichen geschah oder wurde unternommen! Vergleichbares ergibt sich ja auch für den Bereich der Emigrantenszene während des Ersten Weltkriegs: obwohl keine Millionenstadt, in der man hätte untergehen können – von Lenin hat damals in Bern ausserhalb des sozialdemokratischen Zentrums um Robert Grimm niemand Notiz genommen. Zwar gab es da auch einen Hermann Hesse, der wie ein «Grenzgänger» den verschiedensten Zirkeln angehörte, oder schillernde Gestalten wie Louis Moilliet und Carl Albert Loosli, die einfach «überall zu Hause» waren, aber auch sie haben an der Zersplitterung des Kunstlebens nichts ändern können oder wollen. – «Die Vereinzelung und Vereinsamung der



Künstler trotz bestehenden Institutionen, die Schwierigkeiten der Kommunikation, das Nichts-voneinander-Wissen, die Diskrepanz der individuellen und der kollektiven Bestrebungen führen in Bern zu der Wahrnehmung einer charakteristischen Seite der Kunst des 20. Jahrhunderts, die von der gängigen Kunstgeschichtsschreibung nur selten akzeptiert wird» (Christoph von Tavel in «Der sanfte Trug des Berner Milieus»).

Erst aus der Rückschau, nach sechzig und mehr Jahren, sind diese Zusammenhänge klar und beschreibbar geworden und die Frage, ob die GSMBA damals als denkbarer Pol, als Heimat für all die zentralen Kräfte «versagt» hat, können wir uns ersparen. Zu sehr war sie in Auseinandersetzungen anderer Art und auf anderen Ebenen involviert. Und dass bei der Beantwortung der Frage nach den «verpassten Chancen» und weshalb Bern nie eine Kunststadt hat werden können, die tiefer liegenden lokalen Gegebenheiten zu berücksichtigen sind, kann durch Zeugnisse aus anderen, auch späteren Zeiten belegt werden. «Die schlichte Uninteressiertheit Berns sichert zwar keine Unterstützung, jedoch die nötige Toleranz», stellte 1955 der international erfolgreiche Kunsthalleleiter Arnold Rüdlinger fest. Eine fehlende Achtung der Kunst bei Volk und Staat, ein Mangel an Verständnis und Einfühlungsvermögen scheinen zeitlos zu sein. Der nüchterne Realitätssinn und die breite Selbstzufriedenheit, die Skepsis gegen den «Geist», die Staatsarroganz verleitet uns zur Aussage, dass viele Berner Künstler trotz Bern zu ihrer Kunst gefunden haben.

et les C.F.F. ne m'ont pas gratifié non plus d'un seul mot de remerciements pour le prêt du tableau de la Jungfrau – mais peut-être suis-je trop exigeant.» Era suenter il 1918 e cun la nova lescha da dretg d'autur da 1922 era la GSMBA anc adina confruntada cun blers problems nunschliads, medemamain cun dumondas concernent l'organ da la societat, la «Schweizerkunst». Era la commembranza da las dunnas è restada vinavant ina dumonda averta. Ina maioritad da la suprastanza bernaia era bain s'engaschada gia il 1898 per ina commembranza da las dunnas, senza che quai haja dentant gi consequenzas. Durant il temp dals Nazis ha la GSMBA da Berna giugà ina rolla pauc gloriusa tras sia collavuraziun cun la polizia d'esters. La secziun da Berna s'orientava en questa politica dal scumond da lavurar per artists esters a l'exempel da l'Uniu svizra da scripturs.

### **“Les Bernois sont extraordinaires!!!”**

The Bernese GSMBA 1898 to 1930

The first two decades of the twentieth century are known as the “heroic phase” of Bernese and Swiss artistic production. It was a period characterized by enormous innovative energy and major artistic upheavals. The success of the “Bernese School” that grew around the artists Ferdinand Hodler, Albert Trachsel, Cuno Amiet, and Max Buri during the years prior to 1914, was such that it inspired the breakthrough of modernism on the Swiss artistic scene as a



Seite 54 oben:

Ferdinand Hodler:

**Enttäuschte Seelen, 1892**

Öl auf Leinwand

120 × 299 cm

Sollte heimlich verkauft

und aus dem Erlös der

Ankauf von Giron's Schwin-

gerbild finanziert werden.

Kunstmuseum Bern,

Inv. 249

© fotoatelier

gerhard howald

Seite 54 unten:

Charles Giron (1850–1914):

**Das Schwangfest in den**

**Alpen (Hasliberg), 1905**

Öl auf Leinwand

415 × 680 cm

Streiflichter aus dem Ber-

ner Grossrat, 27. März

1907, Ankaufsdebatte

Giron. «Ich bin auch meh-

re Male vor dem Bild ge-

standen und gewöhnlich

war es still im Saale; aber

einmal wurde die gottes-

dienstliche Stille durch

einen unbekannten Herrn

mit dem Ausruf unter-

brochen, ob jemand schon

gesehen habe, dass im

Kanton Bern mit nackten

Beinen geschwungen

werde» (Berger-Langnau). –

«Jedenfalls gefällt mir dies-

es Bild besser als andere,

die man im Kunstmuseum

trifft, nämlich die Hodler-

Bilder. Wo ist da die Kunst

bei diesen rohen Gesel-

len?» (Ulrich Dürrenmatt).

Kunstmuseum Bern,

Inv. 228 Staat Bern



Kreativität im grossen Stil und grosse, zukunftswei-  
sende Entwürfe haben hier allerdings wenig Sauer-  
stoff vorgefunden. Die Dinge so betrachten heisst fest-  
zustellen, dass die Berner Künstlerschaft und die  
GSMBA Bedeutendes, ja Gewaltiges geschaffen haben  
auch gerade in der ersten Hälfte unseres Jahrhun-  
derts! Wie schrieb doch 1926 der konservative Inter-  
pret Berns, Professor Otto von Greyerz: «Drei Jahr-  
hunderte lang war Bern auf Selbstbehauptung,  
Landerwerb, Kriegsbereitschaft, Machtentfaltung ge-  
richtet. Der Staatsgedanke verschlang alle andern, der  
Staatswillie spannte alle Kräfte an. Wehrhaftigkeit der  
Mannschaft, Aufnung der Staatsmittel, kriegerische  
Unternehmungen und Bundesschlüsse zur Befesti-  
gung des Erworbenen – all das erheischt und bildete  
den Wirklichkeitssinn, die Tatkraft, den Mut, die  
stählerne Beharrlichkeit, nicht den Spieltrieb und die  
Ausdruckskunst.» Um 1900 war zwar der Aufbau und  
die politische Ausgestaltung des bernischen Staats-  
wesens in seinen grossen Zügen abgeschlossen, aber

die Energien konzentrierten sich jetzt auf technische  
Grossprojekte wie den Lötschbergtunnel (1911 eröff-  
net) und auf die Lösung der sozialen Frage. Wenig  
blieb übrig für solcherlei Dinge wie Kultur und Kunst.  
Gleichwohl erstreckt sich die bernische Apotheose in  
den Worten Otto von Greyerz' auch auf den Bereich  
der Kunst: «Alle Einseitigkeit ist Stärke und Schwäche  
zugleich. Der einseitig kriegerische und staatsmänni-  
sche Ehrgeiz des Berners ist der höheren Geistesent-  
wicklung nachteilig gewesen. Die Vernachlässigung  
und Geringschätzung der Wissenschaften und Künste  
hat ohne Zweifel manches Talent erdrückt und er-  
stickt, das anderswo, z. B. unter einem kunstliebenden  
Fürsten, wäre grossgezogen worden. Sie hat aber auch  
die ehrgeizige Wichtigkeit der Unberufenen, das  
Emporkommen der halben und eitlen Talente verhin-  
dert und nur die Berufenen, Widerstandsfähigen auf-  
kommen lassen. Kleine Geister verlieren den Mut und  
den Glauben in feindseliger, nüchterner Umgebung;  
grossen finden ihn. Sie nehmen den Kampf auf und

wachsen im Kampf zur Grösse heran. Sie müssen aber eine unwiderstehliche Berufung in sich fühlen; die Stimme einer höheren Macht als sie selbst muss ihnen befehlen. Hier, in diesen Grossen, so scheint es, sammelt die Natur des Bernerbodens ihre langgesparten Kräfte, um einen ganzen Kerl hervorzubringen. So hat sie einen Manuel, einen Haller, einen Jeremias Gott helf, einen Ferdinand Hodler hervorgebracht.» Ablehnung oder Kultus – etwas anderes hat offenbar einem Hodler gegenüber nie dringelegen und gerade die späte Vereinnahmung, ja Indienststellung seiner Kunst durch Obrigkeit und staatstragende Schichten lässt die fehlende Achtung vor der Kunst insgesamt erahnen. Deutlich wurde das, als Hodler in der Schweiz und in Bern noch als einer der vielen «kleinen Geister» galt, im Ausland hingegen bereits Ehrungen empfangen hatte. Denn von Greyerz verschweigt, dass Hodler wie andere «Grosse» auch nur auf dem Umweg über das Ausland in der Heimat hat gross werden können. Im Jahre 1907 versuchten die konservativen Regierungsräte von Wattenwyl und von Steiger, die Finanzierung des in altmeisterlicher Manier gemalten Riesenbildes «Schwingfest in den Alpen» des Genfers Charles Giron durch den klammheimlichen Verkauf zweier Werke des verhassten Hodlers, den «Enttäuschten» und «Eurythmie», zu bewerkstelligen. Der Ankauf des Girons war am 27. März im Grossrat diskutiert und beschlossen worden, ohne jedoch die Finanzierungsfrage zu erörtern. Nur zufällig wird das obrigkeitliche Gaunerstücklein durch eine Indiskretion aufgedeckt und gelangt durch C. A. Loosli an die Presse.

Ein Kapitel für sich ist die Kunstkritik, war doch der Ton in den Berner Gazetten oft allzu verletzend und rüde. Der Einfluss der Presse auf den Verkauf von Kunstwerken ist wohl immer wieder zu hoch angesetzt worden. Gleichwohl galt es sich zur Wehr zu setzen. Auf den 14. Dezember 1901 hin wurde gemäss Wunsch einiger Mitglieder eine ausserordentliche Sitzung einberufen, «um gegen die Kritik über die Weihnachtsausstellung im Tagblatt zu opponieren und eine Entgegnung zu veranlassen». An einer Sektionssitzung im November 1923 führte die Doppelstellung von Aktivmitglied und Kunstkritiker zu einiger Unruhe. Auf Vorschlag des Vorstandes ist damals fast einhellig ein Unvereinbarkeitsbeschluss, verbunden mit einer Ausschlussdrohung, zustande gekommen. Neben all den vielen zu vernachlässigenden, meist anonymen Schreiberlingen gab es zum Trost ja auch ein paar Kritiker,

die den Künstlern nahe gestanden sind, Hans Bloesch in den «Alpen» und im «Werk», Hermann Rupf in der «Berner Tagwacht», C. A. Loosli, Max Irmiger am «Tagblatt» oder Hugo Marti, der zwischen 1922 und 1937 als Feuilletonredaktor am «Bund» wirkte.

Eine gewisse Hilflosigkeit im Umgang mit Kunst und ein ordentlicher Mangel an Stil zeigte sich von Fall zu Fall. Wie wunderte sich doch der Neuenburger Schokoladenfabrikant und Kunstmäzen Willi Russ-Young 1928 in einem Brief an C. A. Loosli, Monate nachdem er der Bundesstadt einen Hodler geschenkt hatte: «Les Bernois sont extraordinaires!!! Je n'ai recu aucun avis de réception de la Kunsthalle et les C.F.F. ne m'ont pas gratifié non plus d'un seul mot de remerciements pour le prêt du tableau de la Jungfrau – mais peut-être suis-je trop exigeant.»

Wir sprachen vom Fall Giron-Hodler 1907, vom Verhältnis Kunst und Staat Bern. Die Liste der Verfehlungen staatlicher Kunspolitik, bei Wettbewerben, der Vergabe von Aufträgen oder bei Ankäufen, liesse sich beliebig verlängern. Andererseits gibt es in den Zwanziger- und Dreissigerjahren vermehrt Positives zu berichten. Vor allem Ernst Linck und Leo Steck werden von den Kirchenbehörden noch und noch berücksichtigt, die bernische Wand- und Glasmalerei wird zu einem stehenden Begriff, was in einer thematisierten Kunsthalleausstellung im Sommer 1929 zum Ausdruck kommt. Paul Zehnder erhält den schönen Auftrag zur Ausmalung der Stadtkirche Winterthur, den er 1923 bis 1929 ausführt. Die bernische Bildhauerei macht sich durch Hermann Haller, Karl Geiser und Etienne Perincioli einen Namen.

Der politisch links engagierte Emil Zbinden hingegen, der hier stellvertretend für viele andere genannt sei – er hat die Gotthelf-Werkausgabe der Büchergilde Gutenberg mit seinen meisterhaften Holzschnitten illustriert –, hat nie einen Staatsauftrag erhalten.

Die Einstellung der Behörden gegenüber der Künstlerschaft insgesamt ist als äusserst wechselhaft zu bezeichnen. Kooperatives Verhalten wie bei der Kunsthallegründung ist die Ausnahme; nachzutragen wäre übrigens, dass die Stadt sich damals (1910–1914) angesichts der bevorstehenden schweizerischen Landesausstellung in einen Zugzwang hat bringen lassen, was Tièche und seinen Leuten entgegenkam. Leutse-

whole. The group, designated by its opponents as the "Bubenberglücke" (from the name of their habitual haunt), was dominated, until the death of Hodler in the spring of 1918, by the Bernese GSMB section and the hierarchically superior Swiss GSMB. Its members participated in various fields of public endeavor, including the founding of the "Schweizer Heimatschutz" League for the Preservation of the Bernese Patrimony and sundry city planning projects. They thought of themselves as pioneers, revolutionaries, on a par with the French Impressionists. International acclaim seemed to corroborate their opinion. Their works were in demand, and their technique was vaunted: the mostly rural motifs and the portrait paintings eschewed all sentimentalism, featuring clearly defined outlines, straight lines and sobriety. A particularity of the group was the emotional attachment many of them felt to French Switzerland, while nonetheless remaining very receptive towards German patronage. Although the "Bubenberglücke" dominated the GSMB, it never spoke for the section as a whole. Indeed, it was both to the section's detriment and advantage that Hodler and his circle formed such a compelling core group. Generally speaking, tolerance was the rule among the section members; the minutes of their reunions give hardly any indication of arguments over artistic trends. The "Hodlerian" clan exhibited side-by-side

## DER GUTE RAT.

Zum Schuster bin ich, Freund, zu faul,  
Zu andrem viel zu dumm;  
Ich hab nichts als mein giftig Maul  
Und komme nächstens um!

Mich zwickt der Hunger Tag und Nacht,  
Ich nenn viel Ehrgeiz mein –  
O sag mir Freund, wie man es macht,  
Um dennoch was zu sein!

Gib Freund mir einen guten Rat,  
Wie schaff ich Ruhm und Brot?  
Ach, steh mir bei mit kluger Tat  
Und hilf mir aus der Not!

Ich will, dass schon zu Lebenszeit  
Man gern mich lobt und preist,  
Doch bin ich Freund, zu ungescheit  
Und habe keinen Geist!

Der Freund erklärt: „Der Fall ist schwer!“  
Und kratzt sich lang im Haar,  
Dann: „Hilft das nicht, dann hilft nichts mehr,  
Ich glaub ich hab's fürwahr!

Schreib du nur etwas von Belang  
Von dem du nichts begreifst  
Und schimpf dein ganzes Leben lang  
Und sei recht frech und dreist!

Zu wissen brauchest du nicht viel,  
Willst du der Menschen Gunst,  
Nur schreibe bissig, schreibe viel,  
Am besten über Kunst!“

Zu Herzen nahm der Lump den Rat  
Und wer ihn heute kennt,  
Der weiss: er wurde in der Tat  
Der Künstler Rezensent!

C. A. LOOSLI.

Seite 56 oben:

C. A. Looslis Verse auf die Kunstkritiker, aus: *Steine, gespendet zum Bau der Berner Kunsthalle von Schweizer und deutschen Poeten*. Bern 1911

Seite 56 und 57 unten:

Postkarten von einem der zahlreichen berühmten Feste der Berner GSMBA, hier von einem aus den Zwanzigerjahren, mit Künstlerporträts der selbstironischen Reihe «Wir im Olymp» von Adolf Tièche: Traugott Senn, Ernst Linck, Leo Steck, Emil Prochaska.

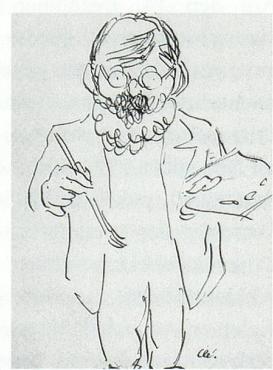
Seite 57 oben:

Beispiele von Kunstkritik aus der bernischen Presse (1912). Angegriffen werden Albert Welti wegen seines Briefmarken- und Hodler wegen seines Banknotenentwurfs.

rät der Vorstand unter dem Präsidium von Walter Cléinin der Polizei zum Einreisegesuch des Künstlers Bing: «Wir sind der Meinung, dass die künstlerischen Qualitäten von Bing nicht so sind, dass seine Anwesenheit in der Schweiz als nützlich bewertet werden könnte.» Im Januar 1936 hiess der Zentralvorstand den Berner Abweisungsantrag ausdrücklich gut. Die Berner Sektion war Schrittmacher einer Politik, wie sie auch der Schweizerische Schriftsteller-Verband handhabte, auf dessen Vorbild man sich übrigens öfters bezogen hat. Am 2. Juni 1934 hatten die Berner an einer Sektionsitzung folgenden Antrag zuhanden der GV der GSMBA formuliert: «Der Zentralvorstand wird ersucht, Massnahmen zu treffen, um zu verhindern, dass ausländischen Künstlern, die in der Schweiz nicht niedergelassen sind, Aufträge von Behörden und Vereinen erteilt werden. Die Vorstände der Sektionen sowie Einzelmitglieder sind anzuhalten, derartige Fälle unverzüglich dem Zentralvorstand mit erläuterndem Bericht mitzuteilen.»

Zu einigen Problemen der GSMBA auf nationaler Ebene. Um die Künstlerrechte war es gesamtschweizerisch nicht gut bestellt. In den Eigentums- und Urheberrechten, im Wettbewerbswesen herrschte ein Rowdyismus vor, das die GSMBA zu organisatorischen und rechtlichen Abwehrmassnahmen und jahrelanger anstrengender Mitarbeit in diversen Kommissionen veranlasste. An der Ausarbeitung des neuen Urhebergesetzes von 1922 waren von Künstlerseite C. A. Loosli und Theodor Delachaux beteiligt. «Dass mir der Zorn ein bisschen zuoberst kam werden sie begreifen, wenn ich Ihnen sage, dass ich in meiner Stellung als Künstlersekretär tagtäglich mich mit Geschehnissen befassen muss, welche direkt der Würde des Künstlers Hohn sprechen», schreibt Loosli im September 1910 an Albert Baur, den Redaktor der Zeitschrift «Wissen und Leben». Häufig genug allerdings standen sich viele

ligkeit und Gönnerhaftigkeit demonstrierten der Staat und seine Vertreter bei den zahlreichen berühmt gewordenen Künstlerbanketten. Dazu kontrastierend die nur allzu häufig erfolgenden «Njets» bei Gesuchen und Anträgen. So im Winter 1932, als (zum wievielen Male?) ein Gesuch der GSMBA für einen ständigen Kunstkredit vom Gemeinderat abschlägig («kritische Finanzlage») beschieden wurde. Eine heute eher zwiespältige Gefühle hervorrufende Partnerschaft zwischen der Fremdenpolizei und der GSMBA entwickelte sich in den Dreissigerjahren: Die Sektion berät auf Anfrage hin die Polizeiorgane in Sachen Aufenthaltsbewilligung für ausländische, vor allem deutsche Künstler. Dabei scheint es sich – wollen wir den Protokollen glauben, nicht so sehr um Flüchtlinge vor Hitler gehandelt zu haben, sondern um Fälle ausländischer Billig- und Schmutzkonkurrenz. So wird an der Vorstandssitzung vom 7. März 1934 die Anfrage der städtischen Polizeidirektion, ob die Aufenthaltsbewilligung für den Deutschen Karl Joisten zu verlängern sei, verneinend beantwortet. Und im Dezember 1935



Künstler mit ihrer Berufsauffassung selbst im Weg, indem sie Solidarität gar nicht erst aufkommen liessen. Aus Unkenntnis oder aus Gründen der Konkurrenz boten viele ihre Produkte unter ihrem Wert an. Moderne Kunstmittel wie zum Beispiel das Plakat oder Reklameaufträge waren dem elitären Selbstverständnis vieler Künstler zuwider, sodass es nicht erstaunt, wenn wir in der «Schweizerkunst» von 1909 lesen, «dass es keine Erniedrigung weder für die Kunst noch für den Künstler bedeutet, wenn er sein Können in den Dienst des täglich pulsierenden Lebens, der Technik, der Industrie und des Handels stellt, vorausgesetzt, dass er dabei sein anständiges Auskommen finde.» Eine effiziente Interessenpolitik für die Künstler erforderte eine Zusammenfassung der Kräfte, wie sie erst um 1910 mit der Schaffung eines Zentralvorstandes aus Vertretern der verschiedenen Landesteile erfolgte. Bis anhin hatten mit dem Rotationsprinzip recht chaotische Verhältnisse geherrscht. Jeweils eine Sektion amtete als Vorort und übernahm gleichzeitig die Redaktion der 1899 gegründeten «Schweizerkunst». Die Sektionen Neuenburg, Genf und Bern wechselten einander in diesem ersten Jahrzehnt ab. Die Bedeutung Berns als Vorort wurde an der GV der GSMB 1900 deutlich, war doch im Vorjahr die Bundesubvention erstmals auf 50'000 Franken gekürzt, also halbiert worden (1903 rückgängig gemacht). In Bern seien die Möglichkeiten, mit der Regierung zu verhandeln, näher und die Bundesstadt sei von Welsch- wie Deutschschweizern ebenso gut zu erreichen und ebenso weit von Paris wie von München entfernt. Auf Anregung der Sektion München ins Leben gerufen, war die zunächst unregelmässig erscheinende «Schweizerkunst» Gegenstand heftiger innerer Polemiken, die sich um den Charakter des Blatts drehten und erst 1908 ein Ende fanden. Ein Auskunftsorgan und Kommunikationsmittel der Sektionen untereinander forderten die einen, ein Debattierorgan, in welchem jeder seine Meinung aussprechen



— Unsere neuen Banknoten sind doch das Lächerlichste, was sich erkennen lässt. Wir haben am Montag die ersten zu Gesicht bekommen: Taugender und Hunderter; und haben wir bisher den offiziellen Kunstmenn in Bern immer zu  $\frac{1}{2}$  für konfus gehalten, so darf man heute ohne Unrecht  $\frac{1}{4}$  annehmen. Was die zwei Weibervölker auf diesem Kunstsegen für Köpfe machen — böhmisches und gegnitisches Gott vor solchen. Über vollends der Mähdör auf der Rückseite der Hunderternote: die reinste Karikatur, die jeden Bauern zum Lachen reizt. So unmöglich verrenkt führt sein Schulbube auf dem Land eine Serse; höchstens ein hoher Berner Bürokrat könnte eine so thierquälische Körperstellung einnehmen.

Der Mähdör soll von dem berühmten Maler Hodler stammen!

Ist wirklich unsere ebdg. Kunst, die jährlich so riesiges Geld kostet, derart versimpelt, dass sie die Schweiz mit jeder Note lächerlich machen muss, die einem Fremden oder Einheimischen zur Hand kommt?

— Die offizielle Kunstsauerei — wie sie auf den neuen Banknoten wieder zum Ausdruck kommt, wie sie durch das einfältige Tellerbülli mit seinem vermeintlichen Regenschirm auf der Flüitterpostmark zur Darstellung gelangt und wie sie vor der ebdg. Kunst (les Gunki) kommissioniert gefördert und gehätschelt wird, ist Gegenstand eines scharfen Angriffes durch eine Broschüre des Herrn Dr. Winkler geworden, die sich betitelt: «Mißstände in der Schweiz. Kunstsorge».

Darin wird Front gemacht gegen das empörende Cliquenwesen, das nur der modernen sezessionistischen Richtung und ihren Anhängern dient, andere heimische Künstler von den Ausstellungen und vom Bilderaufzug fast ganz ausgeschlossen und für sich eine tendenziöse, marktschreierische Reklame organisiert hat. Besonders hat die Sektion einen starken Theil der ton angebenden städtischen Preise für sich gewonnen, in der der Hodlerkultus bedenklich grast.

konnte, die andern; auch wurde über eine mögliche Unabhängigkeit gegenüber dem Zentralvorstand diskutiert. Trachsel glaubte an die Möglichkeit, «das künstlerische Interesse mit dem documentären zu verbinden» (GV 1903 in Bern). An dieser GV musste sogar abgestimmt werden, ob die Zeitung weitergeführt werden oder eingehen solle. Die Debatte endete mit dem Abstimmungsergebnis von 30 zu 13 für die Weiterführung. Dreimal schlägt die Berner Sektion in jenen Jahren die Abschaffung und den Ersatz durch ein Bulletin vor und beschliesst am 11. Januar 1908, den Jahresbeitrag der Sektion an die Zentralkasse bis auf weiteres nicht abzuliefern, sei doch das Vereinsorgan trotz Erhöhung des Mitgliederbeitrages von sieben auf acht Franken «nur höchst selten erschienen (...) und wir seit längerer Zeit ohne jegliche Nachricht über die Tätigkeit des Centralcomités sind». Ihrer Originalität halber wollen wir an dieser Stelle noch auf die Vorschläge des uns bereits bekannten Louis Ritter eingehen. Er regt mehr Illustrationen und Künstlerbiografien an und weniger Statutenänderungen und Reglemente, ferner die Schaffung eines humoristischen Blattes à la «Simplizissimus». Und in der Septembernummer 1907 redet er einer Umorganisation das Wort, was allerdings beim Vorstand um den Genfer Albert Silvestre bloss Kopfschütteln zeitigt. Demnach sollte die GSMB sich ausnahmslos allen Künstlern öffnen, «dem Verbote der Frauenaufnahme ein Ende machen» und ferner aufnehmen: «Amateurs, Sammler, Mecenaten, Ästhetiker, Archäologen, Naturforscher ... endlich und besonders Schriftsteller, Musiker und Kunstrelehrte». Tatsächlich wurde die «Schweizerkunst» dann zu einem effizienten Debattier- und Auskunftsorgan entwickelt, erschien jährlich in acht bis zwölf

with such avant-gardists as Arnold Brügger, Otto Morach, Sophie Taeuber, Louis Milliet, and Paul Klee, while Rudolf Münger, Adolf Tièche, and Ernst Kreidolf represented a more traditionally conservative tendency. A united front and self-assurance were requisite when it became a question of setting up a venue for contemporary art (Kunsthalle). In 1918, this twenty-years-in-the planning building project was at last realized, thanks to the effectively combined efforts of all the artistic movements represented within Bern's GSMB. The cohesion of the group also served a purpose in the face of the negative reactions that the success of its members aroused among a conservatively-inclined local public. One art controversy after another cropped up, in particular in connection with the national exhibition in Bern, where shocked viewers reacted heatedly to Emil Cardinaux's «Grünes Ross» (green horse). Much energy was spent by the GSMB and its Secretary-General Carl Albert Loosli in countering the hostility of the press and parliament. Contributing factors included the public's and the government's lack of respect for art, the dearth of their understanding of, and empathy with, this field of endeavor. To which can be added a sense of realism marked by circumspection, smug self-satisfaction, and a fear of "intellectualism". The only conclusion that comes to mind is that many Bernese artists made headway in effect despite



Nummern. 1923 bis 1929 reichte es leider nur noch zu kleinformatigen Bulletins.

Die Umstrukturierung von 1908/10 war eine Anpassung an die Erfordernisse der modernen Gesellschaft und der schweizerischen Verhältnisse mit ihrer Mehrsprachigkeit und ihrem fehlenden kulturellen Zentrum. Mit Begriffen wie Kampf, Repräsentation und Beziehungen ist der erste Zentralvorstand am ehesten zu charakterisieren: Hodler als Zentralpräsident, William Röthlisberger als Vizepräsident, Hans Emmenegger als Kassier, Burkhard Mangold, Albert Silvestre, Albert Hermanjat und Sigismund Righini als Beisitzer, letzterer ab 1911 als Kassier, C. A. Loosli als Zentralsekretär und Redaktor der «Schweizerkunst». Die beiden Letzten und Röthlisberger hatten den für Verwaltungsaufgaben untauglichen Hodler zu entlasten.

Als Reaktion gegen die Tendenzen der Moderne hatte sich unter der Künstlerschaft von ultrakonservativer Seite her Opposition geregt und 1905 die sogenannte «Sezession» gebildet. Ihren Ausgang nahm sie mit dem Militär- und Tiermaler Joseph Clemens Kaufmann und Hans Bachmann im Raum Luzern, hatte mit Theodor Vollmar und Ernst Hodel aber auch in Bern ihre Anhänger. Der Befürchtung der «Sezession», die projektierte Berner Kunsthalle diene ausschliesslich der GSMBA, begegnete Tièche 1910 mit dem Hinweis, dass die Kunsthalle allen zugänglich sein werde. Die Agitation der «Sezession» vermochte der GSMBA einigen Schaden zuzufügen und mit der Broschüre von Alt-

bundesrichter Johannes Winkler 1911 und vor allem der Motion des Glarner Pfarrers und Ständerats Gottfried Heer zum Jahreswechsel 1913/14, die eine Revision des Kunstkredits forderte, geriet die Künstlerschaft in arge Bedrängnis. Die Eidgenössische Kunstkommission wurde von der «Hodlerclique» instrumentalisiert, wurde behauptet, die Bundesgelder ungerecht verteilt. Bundesrat Giuseppe Motta forderte im Juni 1912, die Kunst und die öffentliche Meinung müssten sich in Übereinstimmung befinden. Und Ständerat Brügger gab im Parlament Folgendes von sich: «In der Schweiz herrscht eine allgemeine Empörung. Der gesunde Menschenverstand (...) empört sich gegen die Auswüchse der Kunst: grüne Pferde, blaue Kühe usw. Futurismus, Kubismus, das ist die modernste Fortentwicklung der Kunst ad absurdum! Früher kannte man die Kunst im Quadrat; jetzt pflegt man eine Kunst im Kubus. (...) Die Kunstkommission ist heute so zusammengesetzt, dass mindestens acht von elf Künstler sind. So will es das Gesetz. Muss das so sein? Das praktische Resultat hat gezeigt, dass dies nicht nötig ist.» Tatsächlich ging es im Kern darum, wer in Kunstdingen massgebend sei, der Laie oder der Fachmann, der Dilettant oder der Hauptberufliche, und zwar auf allen Ebenen der Auseinandersetzung. Der Künstlerstreit der Laienvereinigung «Sezession» gegen die Organisation von Berufskünstlern, als welche die GSMBA sich erfolgreich präsentierte, entpuppte sich bei genauem Hinsehen auch als Futterneid, als Kampf um Anteile an der Bundessubvention. Den etwa 700 Mitgliedern der GSMBA standen rund 100 «Sezessionisten» gegenüber. Auf einer anderen Ebene bewegten sich all

Seite 58:  
Frontseite der «Schweizer Kunst» in den Anfangsjahren, 1901  
(Beispiel vom 20. Februar 1901)

Seite 59:  
Frontseite der «Schweizer Kunst» in der Ära Hodler-Loosli (Beispiel vom 1. April 1909)

Bern. Bern could not have become an art center, and when Hodler passed away, it was the city of Zurich that took over the leading role on the Swiss art scene.

A certain clumsiness in dealing with art, together with a thorough lack of style, would again make itself felt from time to time. Thus, in a letter addressed to C. A. Loosli in 1928, the Neuchâtel art patron Willi Russ-Young would write, several months after having donated a Hodler to the federal capital: "The Bernese are extraordinary!!!

I never received a receipt from the Kunsthalle, nor did the CFF oblige me with a single word of thanks for my loan of a painting of the Jungfrau – but then, perhaps that's too much to ask!"

After 1918 as well, and once the new copyright law of 1922 had been passed, many of the GSMDA's problems remained unresolved, as did several issues concerning their mouthpiece, "Schweizerkunst". One of the main questions left open was that of membership for women. Already in 1898, a majority of the Bernese section's executive committee had spoken out in favor of female membership, but to no avail. The section's collaboration with the Alien's Registration Office during the Nazi era – mirroring the Association of Swiss Writers in its policy of refusing jobs to foreign artists – represents an inglorious phase of its history.

# SCHWEIZERKUNST L'ART·SUISSE

MONATSSCHRIFT \* REVUE MENSUELLE

OFFIZIELLES ORGAN DER GESELLSCHAFT SCHWEIZERISCHER MALER, BILDHAUER UND ARCHITEKTEN

ORGANE OFFICIEL DE LA SOCIÉTÉ DES PEINTRES, SCULPTEURS ET ARCHITECTES SUISSES

REDAKTION UND ADMINISTRATION: C. A. LOOSLI, BÜMPLIZ BEI BERN

1. April 1909.

Nr. 85.

1er avril 1909.

die Hässlichkeiten und Anmassungen der Politiker und Meinungsmacher. Die Kunstreaktionäre fanden sich in allen politischen Lagern, unter Freisinnigen, Konservativen wie Sozialdemokraten. Der Kunststreit war ferner Ausdruck einer tiefgehenden Entfremdung zwischen Kunst und Staat, begünstigt durch eine zu sehends anonyme werdende Bundesbürokratie. Der Ansturm gegen die GSMDA hat damals abgewehrt werden können – trotz siegreicher Motion Heer. Wohl wurde der Bundesbeitrag vorübergehend reduziert, aber die von Bundesrat Calonder vorbereiteten Vollzugsverordnungen sollten nie eine Dominanz des Laienelements bringen, wie es sich die Herren Brügger, Heer und die «Sezession» gewünscht hatten. Ein Absinken der schweizerischen Kunst in den totalen Dilettantismus und die Niederungen einer Art republikanischer Hofkunst fand nicht statt.

Spricht man aus heutiger Sicht etwas distanzierend von den alten «Malerfürsten», so sollte man eben auch besagten Hintergrund nicht vergessen. Die um neuen Ausdruck kämpfenden Künstler, viele von ihnen im Ausland in hohen Ehren stehend, sind vom demokratisch-republikanischen Staatswesen Schweiz und der Volksmeinung angerempelt worden, wie kaum je die Kunstschaaffenden in ihrer Gesamtheit in einer Monarchie in Frage gestellt worden sind. Unbändiger Künstlerstolz kollidierte mit den Machtansprüchen eines immer gleichschalterischer werdenden Staates, der sich allezeit auf den Willen des Volkes berufen konnte. Während Loosli 1912 in seiner Broschüre «Die schweizerische Kunsthethze» noch die Verdoppelung des

Kunstkredits verlangte, erklärte er in seinem «Offenen Brief» vom Juni 1914 den «Verzicht» auf jegliche Unterstützung, so den Willen nach künstlerischer Freiheit unterstreichend. Bundesrat Calonder war einer der wenigen Politiker, die den Wert des Kunstkredits verstanden hatten: «Man darf nicht meinen, dass die 100'000 Franken den Unterhalt der Künstler bilde. Das macht für den einzelnen eine Bagatelle aus. (...) Es wäre gefährlich für die Kunst, wenn man unsere Künstler massregeln oder beeinflussen wollte» (am 29. Januar 1914 im Ständerat). Die Frage des nationalen Kunstkredits war eben auch immer Gradmesser der Unabhängigkeit der Kunstschaaffenden, Ausdruck ihres Selbstverständnisses. Denn häufig standen Künstlerstolz und demütig-abwartende Hilflosigkeit gegenüber der Öffentlichkeit nahe beieinander. Bei der Debatte um die erste Subventionskürzung an der GV von 1901 hat Albert Trachsel Denkwürdiges ausgesprochen: «Ein für alle Mal, lasst uns diese Schüchternheit den Bundesbehörden gegenüber ablegen. Nicht minder als die Industriellen, als die Geschäftsleute, welche nichts versäumen, was zu ihrem Vorteil dient, haben wir ein Recht vor der Volksvertretung Gehör zu finden.» Und Dunki, Genf, doppelte nach: «Die Subvention der 100'000 Franken ist keine Gunst, sie ist eine Schuld.» Das Schwinden der Kunst würde ein tieferes moralisches Niveau nach sich ziehen, «da die ausschliesslich industrielle und spekulitative Thätigkeit höchstens die Geister diszipliniert oder mechanisiert», lesen wir im Offenen Brief des GSMDA-Präsidenten Otto Vautier an Bundesrat Ruchet 1902. Kunst sei die hauptsächliche Quelle der Erziehung, der Kraft und der Wohlhaben-

## Offener Brief an die eidgenössischen Räte.

HOCHGEACHTETE HERREN !

Sie haben sich in den letzten Monaten im Schosse Ihrer illustren Versammlungen neuerdings eingehend mit Fragen der Kunst und der Kunstdpflege befasst. Das war Ihr gutes Recht, das wir Ihnen unter keinen Umständen bestreiten möchten.

Allein, Sie taten es in einer Weise, welche die Sachkenntnis und das Uebelwollen eines Teiles Ihrer Herren Mitglieder in so unzweideutiger Weise zum Ausdruck bringt, dass wir nicht länger durch unser Stillschweigen in den weiten Kreisen des Volkes die Meinung nähren dürfen, als hätten wir Ihre Auslassungen als einen gerechtfertigten Tadel verdient und einstecken müssen.

Gestatten Sie uns, Ihnen die ergebene Mitteilung zu machen, dass wir Ihre Kunstdebatten, namentlich diejenige vom 4. Juni abhielten und dem Inhalt nach, als Ihrer hohen Versammlung unwürdig erachteten.

Einige Ihrer Mitglieder sind mit unserm Schaffen nicht einverstanden. Man kann das sein! Wir wissen, dass wir unsere Kunstdichten nicht ohne Kampf und Widerspruch durchsetzen werden und beklagen uns in keiner Weise über das Missverständnis, dass grosse Kreise unserm ehrlichen und mitunter entbehrungsreichen Kunstschaften entgegenbringen. Wir wissen, dass jede neue Offenbarung auf dem Gebiete der Kunst langsam reift, in uns selbst, die wir schaffen und in der Masse, die die geniesst.

Wir wollen Sie nicht durch Worte zu unsern Anschauungen bekehren, sondern überlassen es der Zeit, unser Schaffen zu richten und zu sichtern. In der Überzeugung, dass uns in unserm Sturm und Drang manches Unvollkommene mitunterläuft, dass wir stets lernen und an uns arbeiten müssen, um zu der Vollendung, die wir anstreben, endlich zu gelangen.

Ob Sie uns also verstehen oder nicht, ob wir in unserm Schaffen der Ehre Ihrer Billigung teilhaftig werden oder nicht, das muss uns, die wir uns nur mit uns selbst und unserer Kunst abzufinden haben, gleichgültig sein.

Aber, wir bestreiten Ihnen die sachliche Zuständigkeit, darüber zu urteilen und wir verwarhen uns, die wir ehrlich schaffen, gegen die ausgesprochene Missachtung, mit welcher Sie uns behandeln. Dazu haben Sie weder die Kompetenz noch das Recht.

Hochgeachtete Herren, wir bestreiten Ihnen Ihre Zuständigkeit. Sie sind Industrielle, Landwirte, Aerzte Juristen und wir sind Künstler. Das will sagen, dass Sie in künstlerischen Dingen uns gegenüber genau so Laien sind, wie wir Ihnen gegenüber auf all den Gebieten Laien sind, welche den Inhalt Ihres Lebens und Wirkens ausmachen. Vor Ihrer bürgerlichen und parlamentarischen Tätigkeit haben wir Hochachtung und Ehrfurcht und keinem von uns würde es einfallen, Ihnen auf ihrem ureigenen Tätigkeitsgebiete gute Ratschläge zu erteilen, Sie zu berügteln oder gar, wie Sie es uns gegenüber tun, lächerlich zu machen und zu beschimpfen. Und doch ist hundert gegen eins zu wetten, dass es unter den grossen Zahl der schweizerischen Künstler eine ganze Anzahl gibt, aus welchen sich ganz passable eidgenössische Räte machen ließen, während wir in Ihren Reihen vergeblich nach einem einzigen Ihrer Mitglieder Umschau halten, aus welchem sich einigermassen tüchtiger Maler oder Bildhauer heranbilden ließen.

Also Sie, meine Herren Laien, werfen uns Künstlern Verrücktheit und Hanswurstentum, Bluff und Unerlichkeit in unserm Schaffen, Unvermögen und berufliche Minderwertigkeit vor.

Sie tun das, die Sie nie ein Wort der Entrüstung fanden, als die eidgenössischen Behörden Jahrzehntlang unser Land mit den denkbar geschmackverlasserensten Bauten verunzierten, die Sie in Ihrer grossen Mehrzahl mit der Kunst ausserhalb der eidgenössischen Ratsäle überhaupt nie in Berührung kommen.

Sie fertigen unsere Kunst und ihre Erzeugnisse mit schlechten Scherzen ab, welche man weniger gebildeten und namentlich sehr jungen Leuten zur Not fürchte hingehen lassen.

Sie tun das an einer Stelle, auf welche die Augen des ganzen Landes gerichtet sind. Das Recht dazu leiten Sie von der Tatsache ab, dass Sie alljährlich hunderttausend Franken für die nationale Kunstdpflege verausgaben. Haben Sie, hochgeachtete Herren, eine Ahnung, wie verschwindend wenig diese 100,000 Franken angesichts der künstlerischen Jahresproduktion unseres Landes bedeuten? Wissen Sie, dass Sie den ganzen Kunstkredit von heute auf morgen streichen können, ohne dass irgend einer von uns auch nur etwas davon vermisst? Ist Ihnen bekannt, dass diese 100,000 Franken einen Teil der öffentlichen Gelder bilden, welche wir Künstler gerade wie Sie, meine Herren und jeder andere Staatsbürger ebenfalls äussern helfen? Und haben Sie, die Sie auf allen andern Gebieten so ungemein subventionsfreudig sind, an eine so spärliche Unterstützung eines Tätigkeitszweiges je so erniedrigende und Ihrer selbst so unwürdige Glossen geknüpft?

Mit welchem Rechte beschimpfen und bewitzeln Sie den Grossteil unserer schweizerischen Künstlerschaft unter dem Schutze Ihrer parlamentarischen Immunität?

Sie haben das Recht, uns Ihre Forderung zu verweigern. Wir bitten Sie sogar um Streichung des Kunstkredites, der uns durch Ihre Reden darüber, wenn auch nicht moralisch, so doch wirtschaftlich schädigt. Aber wir verlangen, dass Sie uns und unserm Schaffen das Mass von Achtung und Wohlgezogenheit angedeihen lassen, das unter anständigen und gebildeten Menschen als Voraussetzung gemeinschaftlichen Lebens gelten muss.

Wir drängen uns Ihnen nicht auf, wir begehrn nur frei zu gestalten, nicht wie Sie, sondern wie unsere Eingabe und unsere künstlerische Einsicht es uns gebieten. Wir verlangen von Ihnen nicht Verständnis, nicht einmal mehr Förderung, sondern lediglich wohlwollende Neutralität.

Ob, was wir schaffen, vor der Zeit bestehen wird oder nicht, das können Sie nicht beurteilen, ebensowenig wie wir Künstler uns darüber ein Urteil zu bilden vermögen, ob eine nicht allzu ferne Nachwelt die Politik unserer Tage, die in Ihren Händen liegt, billigen und bewundern wird. Und doch wären unserer allfälligen Zweifel darüber wahrscheinlicher leichter zu rechtferigen, wie die Ihrigen über unser Kunstschaften. Wir schaffen auf unsere eigene Verantwortung, auf unsere eigene Rechnung und Gefahr. Und setzen uns guten Namen, unsere Zukunft, unser Leben dran. Ist Ihnen, hochgeachtete Herren, das noch nicht genug? Wohnt Ihnen wirklich der Ehrgeiz inne, das Wort des grossen Gottfried Keller, die Schweiz sei ein Holzboden für ideale Bestrebungen, zu einer Ewigkeitswährheit zu gestalten? Und ist Ihnen nicht bewusst, Ihnen meine Herren Volksvertreter und oberste Hüter der schweizerischen wirtschaftlichen Interessen, dass Sie durch Ihre Stellung zu unserer Kunst die blühende Ausfuhr schweizerischer Kunsterzeugnisse nach dem Ausland allerdings ohne grossen Erfolg, schädigen?

Noch einmal, meine Herren, wir hoffen weder auf Ihr Verständnis, noch Ihre Förderung, wir verzichten gerne auf den eidgenössischen Kunstkredit, namentlich auch im Interesse der Achtung der gebildeten Welt von Ihren illustren Versammlungen, wir bitten Sie lediglich um die Achtung, die Sie ehrlichem Schaffen schuldig sind, auch da wo es Ihnen fremd ist, wir bitten Sie um Neutralität.

Genehmigen Sie, hochgeachtete Herren Mitglieder der eidgenössischen Räte, den Ausdruck unseres Bedauerns, dass uns Ihre Kunstdebatten nötigten, uns mit Ihnen in dieser Weise auseinanderzusetzen und seien Sie im übrigen unserer unveränderlichen Hochachtung versichert.

Bümpliz, den 5. Brachmonat 1914.

Im Namen und Auftrag einer Gruppe moderner schweizerischer Künstler:

C. A. Loosli.

Seite 60:  
C. A. Looslis «Offener Brief an die eidgenössischen Räte» im Juni 1914 dokumentiert den Selbstbehauptungswillen der Künstlerschaft. Von Presse und Behörden wurde der Brief allerdings totgeschwiegen bzw. als «arrogante Entgleisung» abgetan.

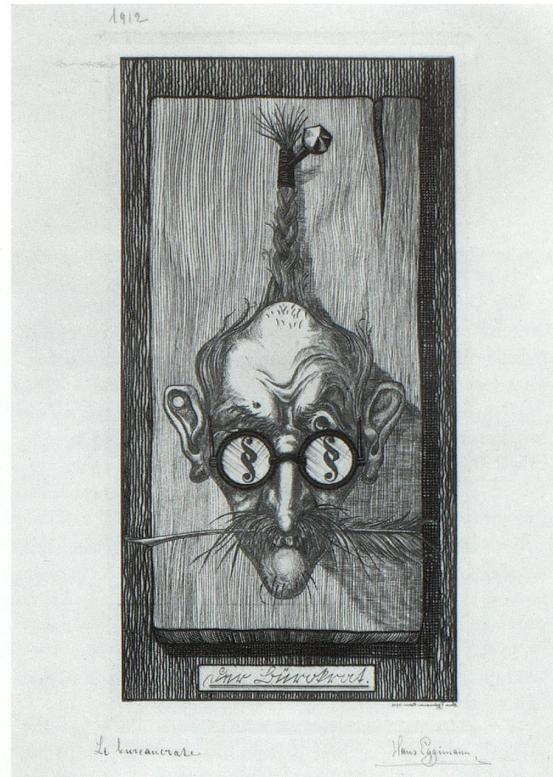
Seite 61:  
Hans Eggimann (1872–1929): Der Bürokrat, 1912 Radierung 23,7 × 12,3 cm Kunstmuseum Bern, Inv. S 10157

heit eines Landes. Selbstbewusstsein und Künstlerstolz, auch legitimes Abgrenzungsbedürfnis gegenüber dem Staat gaben Anlass, über Boykotte nachzudenken. Looslis Anregung von 1909, die Landesausstellung zu boykottieren, fand keine Zustimmung. Leider, muss man hinzufügen, denn unter den Jahrmarktbedingungen der grossen Landesausstellung gestaltete sich dann die auf dem Gelände integrierte XII. Nationale Kunstausstellung zu einem eigentlichen Fiasko.

Einer Herausforderung ganz anderer Art sahen sich die GSMDA und das künstlerische Selbstverständnis

über Jahrzehnte hinweg mit der Frauenfrage ausgesetzt. Sollte man den Frauen die Aktivmitgliedschaft gewähren oder bloss die Teilnahme an den Ausstellungen? Letzteres zumindest wurde bald einmal erreicht: Der Eingabe einer Gruppe von Künstlerinnen, unter ihnen Alice Bailly, Hanny Bay, Hannah Egger, Frieda Liermann und Marguerite Frey, wurde an der GV der GSMDA vom Juni 1910 nach einer «längeren scharfen Kontroverse» stattgegeben. Die Frauen hatten allerdings zum vorne herein in ihrer Eingabe auf Beteiligung an den Versammlungen und auf das Stimm- und Wahlrecht verzichtet. So war es auch

Hodler möglich, den Damen entgegenzukommen, er, der um keinen Preis eine Aktivmitgliedschaft gutgeheissen hätte. Sah er doch wie viele andere in den Malerinnen Vorreiter des Dilettantismus und befürchtete eine Spaltung der GSMBAs oder zumindest eine Störung der Ausgelassenheit und der Tollheiten, denen man sich nach Erledigung der Geschäfte hingab. Willy Fries berichtet uns ausführlich über diese Zusammenkünfte, die erfüllt waren «von einer ungebrochen männlich-robusten Heiterkeit, beflügelt von dem trinkfreudigen Vorbild, das uns die meist mit grossen Bärten behangenen Oberhirten gaben». Für Damen war da offenbar wirklich kein Platz, aber die Frauenfrage war beileibe nicht bross das Problem der Generation Hodlers. Als 1925 Sigismund Righini anfragte, ob man der Aufnahme von Künstlerinnen zustimme, war die einhellige Auffassung der Berner Sektion, die Sache sei «noch nicht spruchreif». Zehn Jahre später wird eine Einladung der Malerinnen zu gemeinsamen Ausstellungen in Bern abgelehnt. Und so fort bis in die jüngste Gegenwart. Andererseits hat es immer Stimmen für die Frauenmitgliedschaft gegeben und gerade die Berner Sektion war keineswegs die rückständigste. In einer Vorstandssitzung vom 10. Dezember 1898 haben die Berner mit fünf gegen vier Stimmen den Eintritt der Künstlerinnen als eigentliche Mitglieder gutgeheissen, doch kam die Sache dann aus irgendwelchen Gründen doch nicht zur Verwirklichung. Es war die Zeit von Max Girardet als Präsident und Max Leu, Karl Born, Gustav Vollenweider und Emil Lauterburg. Hodler wechselte im Frühjahr 1898 von Genf in die Berner Sektion. Im Jahre 1907 flammte die Diskussion erneut gesamtschweizerisch auf, wobei die Sektionen Neuenburg, Genf und München sich fast einhellig gegen die Frauenaufnahme aussprachen. Die Aargauer waren im Prinzip dafür, wollten aber die Aufnahmebedingungen für beide Geschlechter verschärfen wissen. Der Genfer Otto Vautier regte 1901 die Bildung einer Frauensektion an, einer Unterabteilung der GSMBAs, und die Aufnahme von sechs bis zehn Frauen mit allen Rechten als Aktivmitglieder, welch letztere als Vermittler zwischen der Männer-GSMBAs und der Frauensektion dienen sollten. Auch Albert Silvestre, Präsident 1907/08, bedauerte «die Abwesenheit gewisser weiblicher Persönlichkeiten, über deren Talent kein Zweifel obwalten kann». Die in München wohnhafte Martha Cunz schrieb im Januar 1907 in einem Brief an die «Schweizerkunst», es scheine ihr «allerdings natürlich, dass ein Verein, der die Interessen von Kunst und



Künstlern vertritt, ohne jede Berücksichtigung des Geschlechts einfach nur nach der Tüchtigkeit der Arbeiten urteile. Der bei den Damen vielverbreitete Dilettantismus ist wohl Hauptursache, weshalb sich die Herren vor der Aufnahme der Damen scheuen, doch scheint mir, dass sie sich da ebenso gut wie bei den Herren gegen minderwertige Talente schützen können. So viel ich weiß, verlangen die Statuten, dass man in grosser Ausstellung ausgestellt habe und dass man von einer Sektion vorgeschlagen werde. Betreffs Ausstellungswesen kann ja wohl manches durch Protektion erreicht werden, dagegen wird eine Sektion doch nur solche Elemente in Vorschlag bringen, von deren Können sie wirklich überzeugt ist, da sie durch ihren Vorschlag quasi dafür einstehen muss. Ich denke, die Herren werden in ihrem eigenen Interesse dies Gesetz streng genug führen.»

Vieles und viele müssten noch erwähnt werden. Die Sozialpolitik der GSMBAs zum Beispiel. Mit dem Kunstverein bespricht die Berner Sektion 1909 erstmals Möglichkeiten für eine Altersversicherung. Auf Landesebene kann dann in Zusammenarbeit mit dem Schweizerischen Kunstverein im Sommer 1914 die Unterstützungs kasse für schweizerische bildende Künstler geschaffen werden. Ein erster Schritt ist damit getan. Mehrere interessante Sozialwerke sind aus Geldmangel, will heißen fehlender Bundesunterstützung, nie zustande gekommen. So muss 1928 auf die Idee Albert Trachsels, das Schloss Courgevaud anzukaufen und in ein Asyl für bejahrte Künstler umzuwandeln, verzichtet werden.

#### *Aufnahme der Künstlerinnen in die Gesellschaft.*

Die Delegierten stimmen mit 9 gegen 8 Stimmen für grundsätzliche Annahme und mit 12 Stimmen, dass es mit gleichen Rechten und Pflichten, wie bei den männlichen Mitgliedern aufzufassen sei.

Herr Trachsel, Genf, findet es verdriesslich unsere Zeit mit Statutenänderungen auszufüllen und diese aufregende Frage immer wieder auf der Traktandenliste sehen zu müssen; er hofft dass die Damen nicht angenommen werden möchten.

Herr Reymond, Paris, stellt fest, dass sich die Sektionen im Allgemeinen wie die Delegierten für die Aufnahme günstig gezeigt hätten; er ist der Meinung, dass die Abgeordneten die wirkliche Meinung der Gesellschaft genauer vertreten als eine Generalversammlung, wo die dem Versammlungsort nächsten Sektionen eine «zufällige» Mehrheit erhalten können.

Wenn sich die Hauptversammlung gegen die Aufnahme erklärt, so wird mit diesem Beschluss die Frage nicht begraben sein. Die einzige Gefahr, welche die Aufnahme der Künstlerinnen mit sich zu bringen scheint, wäre der zu grosse Andrang der Dilettantenkünstlerinnen in einigen Sektionen, aber er kann diese Gefahr als solche nicht zu ernst nehmen, weil sich ja in letzter Linie immer die Generalversammlung darüber auszusprechen hat.

Aut alle Fälle, wie auch das Ergebnis der Abstimmung ausfallen mag, wird sich die Sektion Paris dadurch nicht entmutigen lassen und stets ihrem Antrag treu bleiben.

Herr Hermenjat, Lausanne, erklärt, dass er als Delegierter gegen seine persönliche Meinung d. h. für Annahme habe stimmen müssen aber dass nicht alle Delegierten der Ansicht des Herrn Reymond seien. Herr Buri-Bern ist kein Feind der Frauen, doch befürchtet er, dass wenn sie Aufnahme fänden, unsere Versammlungen etwas von ihrem ernsthaften Charakter einbüßen könnten.

Herr Vautier, Genf, hat den Eindruck, dass der Vorschlag der Sektion Paris den Zweck verfolge einige Damen aufzunehmen um ihnen eine Auszeichnung zu verleihen. Er fände es richtiger sie mit gleichen Rechten und Pflichten, wie uns aufzunehmen; übrigens ist er gegen deren Aufnahme.

Herr Silvestre, Präsident, bemerkt, dass sich die Sektion Paris an den Vorschlag angeschlossen habe, der die Aufnahme mit gleichen Rechten und Pflichten vorsieht, wie für uns.

Herr Hodler, Bern, erachtet den Vorschlag als nicht ernsthaft; die Frauen haben in unserem Verein nichts zu tun. Er glaubt, dass ihre Aufnahme unvermeidlich eine Spaltung herbeiführen würde und dass er persönlich eher austrete als in ihrer Gesellschaft zu verbleiben.

Herr Reymond wirft Herr Hodler vor, dass er immer mit derselben Erklärung ins Feld rücke: « Wenn die Damen hineinkommen, so gehe ich hinaus. »

Er möge auch einmal sagen: Warum? Wir werden wegen ihnen nicht mehr Rücksichten zu nehmen brauchen als gegen andere Kollegen. Es sollte natürlich nur von wirklichen Künstlern die Rede sein, das Geschlecht hat hierbei nichts zu bedeuten; gegen dies können keine Gegengründe aufgestellt werden.

Herr Righini kann auch nicht einsehen, dass die Aufnahme der Damen als Künstler für unsere Gesellschaft eine Gefahr wäre.

Herr Holdler dagegen glaubt es und ist überzeugt, dass dies im Schosse des Vereins eine Spaltung herbeiführen würde.

Herr Vautier findet, dass Herr Reymond unklug gewesen sei, als er von der Rolle sprach, welche die Damen als Künstlerinnen in Paris spielen. Bei der letzten Ausstellung war ihr Einfluss ein unheilvoller. Ein Grund, welcher in erster Linie für ihre Annahme geltend gemacht wurde, ist, dass es niemals viele Kandidatinnen geben werde; wenn es nur um eine kleine Minderheit handelt, warum sie denn aufnehmen? Dieses würde in unserer Gesellschaft eine vollständige Umwälzung hervorrufen: Wir sind nicht gegen die Frauen, wir sind gegen die Frau in unserem Verein.

Herr Geiger, Aargau. Wir vergessen, dass wir die Bedingungen zur Aufnahme soeben noch mehr erschwert haben. Jede Sektion wird frei sein sie aufzunehmen oder nicht. Wir haben also ihre zu langen Reden nicht zu fürchten.

Herr Emmenegger, Luzern, denkt, dass die Anzahl der aufgenommenen Frauen nicht beträchtlich sein werde, namentlich nicht bei dem neuen Reglement. Die Sezession hat sie zugelassen, aber die ernsthafteren Künstlerinnen wollen nicht mitmachen.

Herr Poetzsch, Paris, ist der Meinung, dass man ihnen durch die Zulassung nur einen Achtungsbeweis gäbe. Viele unter ihnen sind so viel wert als wir.

Herr Trachsel in Genf hat in einem sich kürzlich ereigneten Falle den bösen Einfluss sehen können, den die Frauen in Kunstfragen ausüben können. Für ihn ist die Aufregung, welche diese Frage jedesmal herbeiführt, wenn sie auf der Tagesordnung steht, ein hinreichender Grund, sie mit Ablehnung zu beantworten.

Herr Jeanneret, Neuenburg, versteht nicht, warum die Künstlerinnen sich nicht lieber unter sich verbinden als Mitglieder unserer Gesellschaft zu werden.

Herr Dunki, Genf, kann auch nicht einsehen, welche Vorteile sie daraus ziehen würden; die Ausstellungen sind ihnen ja so gut offen wie uns.

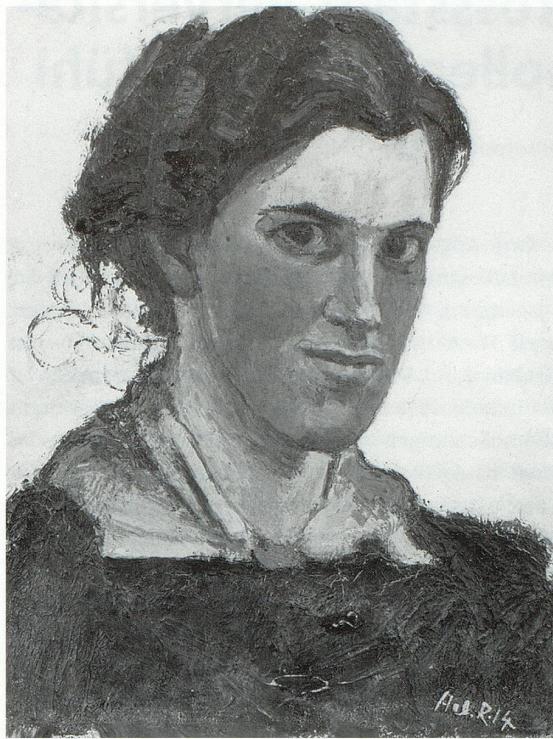
Herr de Saussure möchte wissen, ob die Künstlerinnen den Wunsch ausgesprochen haben, Mitglieder unseres Vereins zu werden?

Herr Reymond: sie verlangen es, weil wir die einzige Gesellschaft sind, welche ausschliesslich aus Professionskünstlern gebildet ist, sie halten be-sonders darauf: den Titel schweizerischer Professionskünstler zu erwerben. Es ist ihnen nicht darum zu tun einer Künstlerinnen-Gesellschaft anzugehören.

Die Diskussion wird geschlossen und die Aufnahme der Damen in die schweizerische Maler-, Bildhauer- und Architektengesellschaft mit 38 gegen 15 Stimmen abgewiesen.

Seite 62:  
**Die Männer-GSMBA debat-**  
**tiert über die Aufnahme**  
**der Frauen an der General-**  
**versammlung vom 23. Juni**  
**1907**  
«Schweizer Kunst»  
Nr. 68, August 1907

Seite 63:  
**Ida Helene Roth (1887–**  
**1966): Selbstbildnis, 1914**  
**Öl auf Leinwand 42 x 34 cm**  
Kunstmuseum Bern,  
Inv. 1901



## Literatur

### Quellen und Darstellungen

- Protokolle der GSMB  
Bern 1898–1936
  - Briefwechsel der GSMB  
Bern 1901–1919
  - Protokolle des Zentral-  
komitees der GSMB  
1903–1905, 1908–1912
  - Schweizerkunst 1899–1930
  - Heimatschutz 1906–1910
  - Der Bund 1912–1914
  - Berner Intelligenzblatt  
1912–1914
  - Ausstellungskatalog zur  
Eröffnung der Kunsthalle  
Bern 5.10.–3.11.1918
  - «Bern im Bilde». Kunsthalle  
Bern 3.5.–1.6.1925
  - Wand- und Glasmalerei  
bernischer Künstler.  
Kunsthalle Bern  
26.5.–21.7.1929
  - Junge Berner Künstler.  
Kunsthalle Bern  
24.8.–21.9.1930
  - «Der Schritt weiter».  
Tonio Ciolina, Albert  
Lindegger, Max von  
Mühlenen, Hans Seiler.  
Kunsthalle Bern  
29.9.–24.10.1934
- Bildende Kunst im Kanton Bern heute – eine Übersicht. Berichte aus den Regionen
- Kunst im öffentlichen Raum. 230 Berner Künstler. Hg. von der Kommission für Kunst und Architektur des Kantons Bern. Bern 1985 (u. a. Roland Werro)
- «Der sanfte Trug des Berner Milieus.» Künstler und Emigranten 1910–1920. Hg. von Josef Helfenstein und Hans Christoph von Tavel. Kunstmuseum Bern 26.2.–15.5.1988
- Amman Jean-Christophe/Szeemann Harald: Von Hodler zur Antiform. Geschichte der Kunsthalle Bern. Bern 1970
- Baumgartner Marcel: L'Art pour l'Aare. Bernische Kunst im 20. Jahrhundert. Bern 1984
- Bloesch Hans: Die Weihnachtsausstellung bernischer Künstler. In: Die Alpen, Bern, Dezember 1911

- ders.: Berner Maler. In: Das Werk, Bern, Heft 9, 1918
- Fries Willy: Geschichte der GSMB. Separatdruck aus der Jubiläumsschrift «100 Jahre GSMB». o. O. u. o. J. (1965)
- Gruber Hans: Schweizer Maler. Königstein i. Taunus u. Leipzig 1913
- ders.: Max Buri. Basel 1916
- ders.: Jüngere Schweizer Künstler, Basel 1918
- Grüter Tina: Schweizer Kunst. Die Geschichte unserer Zeitschrift. In: Schweizer Kunst Nr. 7, November 1978
- Greyerz Otto von: Berner Geist. In: Berner Geist – Zürcher Geist – Basler Geist. Hg. von Gottfried Bohnenblust. Zürich, Leipzig, Berlin 1926
- Hodel Ernst: Schweizerische Kunstpfllege. Replik auf die Erklärung des Zentralvorstandes der Gesellschaft schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten (...) Zürich (1912)
- Die Kunstpfllege des Bundes seit 1887. Kunstmuseum Luzern 3.7.–3.10.1943. Luzern 1943
- Loosli Carl Albert: Philistertum und Heimatschutz. In: März, München, 27.6.1911
- ders.: Die schweizerische Kunsthete. Bern 1912
- ders.: Ist die Schweiz regenerationsbedürftig? Bern 1912
- ders.: Die Schweiz. In: Bildhauer und Maler in den Ländern am Rhein. Hg. von Wilhelm Schäfer. Düsseldorf 1913
- ders.: Kunst und Brot (Typoskript, 1915)
- ders.: Hodler, Leben und Werk, Band I. Bern 1921
- ders.: Emil Cardinaux. Eine Künstlermonographie. Zürich 1928
- ders.: Albert Trachsel zum Gedächtnis. In: Schweizerkunst Nr. 2, 1.7.1929
- Miller Oscar: Von Stoff zu Form. Essays. 4. Aufl., Frauenfeld 1913
- Moro Henri: France et Suisse. Regards d'un Français sur la Suisse. Paris 1914
- Roth Alfred: Max Buri. In: Burgdorfer Tagblatt 4.6.1936
- Schmidt Ernst Heinrich: Ferdinand Hodlers «Rückzug bei Marignano» im Waffensaal des Landesmuseums Zürich. Zürich 1946
- Steck Leo: Sektion Bern der GSMB und die Gründung der bernischen Kunsthalle. Bern o. J. (1943)
- Steine gespendet zum Bau der Berner Kunsthalle von Schweizer und deutschen Poeten. Bern 1911
- Tavel Hans Christoph von: Ein Jahrhundert Schweizer Kunst. Malerei und Plastik, von Böcklin bis Alberto Giacometti. Bern 1969
- Trachsel Albert: Quelques réflexions sur l'Oberland bernois. Genf 1912
- Winkler Johannes: Missstände in der Schweizerischen Kunstpfllege. Luzern 1911
- Zürcher Ulrich Wilhelm: Kunst und Kunspolitik in Bern. Eine Klarlegung. Olten 1920

### Gespräche und Briefwechsel mit

- Prof. Edgar Bonjour, Basel
- Esther Brunner, Muttenz
- Heinz Gerber, Kirchberg
- Dr. Alfred Roth, Burgdorf
- Werner Schmutz, Spiegel-Bern
- Emil Zbinden, Bern
- Markus Zürcher, Bern

---

### Biografie über Carl Albert Loosli (1877–1959) von Erwin Marti

Erschienen sind:  
Band I: Zwischen Jugendgefängnis und Pariser Bohème (1877–1907), 1996  
Band II: Eulenspiegel in helvetischen Landen (1904–1914), 1999  
Chronos Verlag Zürich  
ISBN 3-905312-00-x