

Der Öschinensee

Autor(en): **Kempton, Lothar**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Thurgauer Jahrbuch**

Band (Jahr): **42 (1967)**

PDF erstellt am: **21.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-699855>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

DER ÖSCHINENSEE

Bemerkungen zu einem neu aufgefundenen Bild Hans Brühlmanns

Am 22. Juni 1904 schreibt der sechszwanzigjährige Hans Brühlmann aus Stuttgart seinem Gönner Arnold Schwarzenbach-Fürst nach Kilchberg, er wolle wie jedes Jahr im Sommer auf irgendeine schweizerische Alp ziehen. «Wohin ich dies Jahr gehe, ist noch nicht sicher, vielleicht auf die Öschinenalp, oberhalb des Öschinensees, oder wieder wie letztes Jahr ins Sertig ... ich werde wahrscheinlich mit einem Freunde zusammen gehn.» Am gleichen Tag meldet Hermann Haller aus Rom seinem Gönner Theodor Reinhart in Winterthur: «Ich gehe wahrscheinlich statt ins Sertig mit Brühlmann zusammen auf die Öschinenalp. Von dort aus kann man sehr schön die Blümlisalp besteigen; ich freue mich schon gewaltig darauf, mit dem Eispickel auszuziehen ...» Kartengrüße Brühlmanns an seine Angehörigen bestätigen den Aufenthalt auf der Öschinenalp und lassen ihn zeitlich bestimmen. Am 10. Juli geht ein erster Gruß an die Schwester Ida im Pfarrhaus Ebnat, am 15. August ein letzter Gruß an den Bruder Otto. Hinaufgezogen in die Berge war Hans Brühlmann jedoch nicht mit Haller, sondern mit einem Schüler der Stuttgarter Akademie, Ulrich Nitschke, der später an der Ausmalung der Pfullinger Hallen mitwirkte. In seinen Aufzeichnungen «Aus dem Leben eines Malers» hat dieser den Verlauf des gemeinsam begonnenen Unternehmens festgehalten:

«... dann trafen wir uns in Luzern ... und langten am Spätnachmittag, beladen mit Pickel, Feldstaffelei, Farbkasten und Mal-mappen, auf der unteren Öschinenalp an, von der Bauernfamilie Vogel aus Frutigen, die jeden Sommer aus dem Tal mit ihrem gesamten Viehstand hinauf auf die Bergmatten wechselte, sehr freundlich begrüßt; denn Brühlmann war ihnen ein bekannter Gast, er hatte schon einige Male bei ihnen übernachtet und hatte uns schriftlich angemeldet.»

Brühlmann war in der Tat schon im Sommer 1899 auf der Alp

gewesen, mit dem Maler Gustav Gamper, den er auf der Blümlisalp aus Bergnot gerettet haben soll. Eine mit Farbstift kolorierte Federzeichnung, die er am 9. September als Ansichtskarte den Seinen nach Ebnat schickte, zeigt eine breit hingelagerte, an Felsen sich lehrende Hütte vor einer den Bildgrund herb verschließenden Steilwand.

Das Zusammensein mit Nitschke dauerte nicht lange. Den äußeren Anlaß zur Trennung bot Hallers Erscheinen. Die tieferen Gründe läßt ein Brief ahnen, den Brühlmann seiner Verlobten, Nina Bindschedler, von Kandersteg nach Ebnat schrieb:

«... ich bin ganz heimatlos und besonders jetzt, wo's da oben so ungeahnt herrlich ist, sollte min Schatz da sein. Nitschke reizt mich durch seine Gesellschaft mehr, als daß er mich zerstreut ... Bitte schreib mir bald. Du weißt, daß ich in einem Zustand bin, als ob etwas von mir abgerissen sei, ich muß mir Gewalt antun, mit Nitschke anständig zu sein. Du fehlst mir überall; nicht einmal die Berge freuen mich recht ... Ich bestelle heut Farben und Rahmen, und will mir Mühe geben, zu arbeiten ...»

Er fühle sich «dem Schicksal ausgeliefert», hatte er wenige Monate früher bekannt. Daß in solcher Seelenlage das Verhältnis zu dem Begleiter leiden mußte, ist verständlich. Andererseits wurde sie der Nährgrund für ein Werk, das hier oben seine Gestalt fand.

Nitschke zog, «ziemlich verstimmt», mit der bäuerlichen Familie auf die obere Öschinenalp, wo er verweilte, bis ihn im September der unvermutet einbrechende Bergwinter ins Tal trieb. Auf Brühlmann wirkte, so dürfen wir annehmen, Hallers Ankunft befreiend, zumal bald darauf, am 16. Juni, die Damen Bindschedler und Steiner erschienen. Nach dem Ausdruck eines Malerfreundes «jeder Zoll lachender Held»¹, duldete Haller weder Freudlosigkeit

¹ Ernst Sonderegger, «Hermann Haller. Zu seinem fünfzigsten Geburtstag», in: «Neue Zürcher Zeitung», 24. Dezember 1930, Nr. 2550.

noch Gereiztheit. Im Jahr zuvor war Brühlmann mit ihm im Sertig herumgeklettert. Nun wurden das Blümlisalphorn, die Wilde Frau und das Doldenhorn in Angriff genommen. Ein munterer Brief Hallers an Theodor Reinhart vom 23. August veranschaulicht das Treiben der Freunde:

«Ich bin immer noch in den Bergen und habe zum Schreiben eine steife Hand. Heute schneit es, und das macht mir die Hand etwas gelenkiger, als schönes Wetter es vermocht hätte ... Dafür haben wir schöne Touren gemacht. Der Triumph unserer Leistungen war, daß wir eine Dame mit aufs große Doldenhorn genommen haben; ebenso sind wir mit zwei Damen auf dem Blümlisalphorn gewesen. Eine dieser Damen ist daran schuld, daß ich immer noch hier oben bin ... Ihr Segelschiff in Mammern, das liegt mir noch oft auf dem Magen; um uns hier ein wenig zu entschädigen, haben Brühlmann und ich eins der hiesigen Boote zum Segeln eingerichtet. Eine stolze Takelage haben wir gebaut; das Holz alles selbst aus dem Wald geholt und das Tuch aus dem Leinwandkasten unserer Wirtin. Umgekippt sind wir noch nie damit.»

Begreiflich, daß die Freunde kaum zum Schreiben und wohl auch selten zum Malen kamen. «Es ist mir in den Bergen fast unmöglich, zu schreiben», entschuldigt sich Haller, «ich verbergführere ganz ...» Wenig später mochten die Freunde sich zur Abreise gerüstet haben. Den nächsten Brief an Theodor Reinhart schrieb Haller am 2. September in Bern. Mit der Rückreise vom Öschinensee darf eine Notiz von Paul Klee in Zusammenhang gebracht werden:

«In Bern hatten wir allerhand Besuch, dem ich mit guter Musik aufwarten konnte. Einen sehr schönen Nachmittag muß ich vermerken, Haller brachte mir Karl Hofer, Brühlmann, Cardinaux und Brack ins Haus und den Sohn seines und Hofers Mäzens ...

Hans Reinhart. Da hatten wir Zuhörer, wie sie nur unter Malern von gleicher Inbrunst zu finden sind» (Tagebücher, Nr. 576).

Damit hatte das Bergerlebnis seinen zeitlichen Abschluß gefunden, aber nicht den künstlerischen. Hans Brühlmann reiste nach Stuttgart zurück und nahm sogleich die Arbeit an einem Bild vom Öschinensee auf. Am 26. September unterrichtete er Arnold Schwarzenbach von seinem Vorhaben:

«... ich bin seit 14 Tagen wieder in Stuttgart, nachdem ich einige Wochen im Berner Oberland in einer Sennhütte einen erfrischenden und herrlichen Aufenthalt gemacht habe. Ich bin so frisch wie noch nie wieder ins Atelier zurückgekommen, und zwar hauptsächlich darum, weil ich mir vorgenommen hatte, weniger zu malen als zu beobachten, klarzuwerden, zu überlegen, kurz, mich zu der Natur in ein entschiedenes und freies Verhältnis zu setzen; ich habe auch viel Klettereien und einige Hochtouren gemacht, so daß ich im steten Zusammenhang mit der Natur aufgenommen und genossen habe, was ich aufnehmen konnte. Jetzt habe ich ein großes Bild vom Öschinensee – ich war auf der Öschinenalp – angefangen, 210 × 160, und hoffe es zu einem guten Ende zu bringen. Ich hoffe überhaupt, einen fruchtbaren Winter zu haben, denn ich fasse nun doch meine Bilder schon einiges klarer an, was mir viel Mühe und Aufregung erspart ...»

Wie lange die Arbeit an dem Bild dauerte, ist unbekannt. Signiert hat es der Künstler mit der Zahl 05, vielleicht im Hinblick auf die Ausstellungen, die er im Frühling 1905 zu beschicken gedachte. Ob es in Zürich gezeigt wurde, bleibt fraglich; jedenfalls erwähnt Hans Trog in dem Bericht, den er der Ausstellung im Künstlerhaus widmete und in dem er Brühlmann als «interessanten homo novus» begrüßte, das Gemälde nicht.² Der Berichterstatter der darauf folgenden, um einige Bilder vermehrten Ausstellung in

St. Gallen, Otto Lüning, kommt hingegen nachdrücklich auf das Gemälde zu sprechen:

«Sein Stil hat bei aller zeitweiligen Härte immer etwas Großes, den Beschauer Gefangennehmendes; wir erinnern nur an das große Bild mit dem See, der mächtigen Felswand und dem schweren, drückenden Wolkenhimmel, das die geheimnisvolle Unnahbarkeit und Ungastlichkeit des Gebirges zum ergreifenden Ausdruck bringt. Freilich: In der Farbe wird es denen, die im Gemälde nur den angenehmen Sinneneindruck suchen, schwerlich gefallen. Gefallen muß einem jedoch der hübsche Künstlerstolz, mit dem der junge Mann seine Landschaften, ja selbst seine symbolischen Köpfe ohne den kleinsten Titel hinstellt vor den Beschauer: Sieh, wie du damit fertig wirst. Namentlich bei den Landschaften hat er damit den geistreichen Fragern: Wo ist diese Gegend? – Sieht sie wirklich so aus? das Wort radikal abgeschnitten. Darin steckt eben die echt künstlerische Forderung, daß wir das Kunstwerk nur aus sich selbst zu verstehen haben.»³

Später verlieren sich die Spuren des Bildes. Vor wenigen Jahren ist es in einem Vorort von Stuttgart in einem Schuppen wieder entdeckt worden. Nun hängt es, von der Gottfried-Keller-Gesellschaft und dem Kanton Thurgau erworben, als dauernde Leihgabe in der Kunstsammlung Frauenfeld, ein wichtiges Zeugnis in der Entwicklung des Künstlers und ein eigenständiger Beitrag in der Geschichte der Alpenmalerei.

An der äußeren Entstehungsgeschichte des Bildes läßt sich die Beziehung des Künstlers zur Natur ablesen. Er will sich zu ihr, wie er Schwarzenbach schreibt, «in ein entschiedenes und freies Verhältnis setzen». Die Verbindung mit der Natur nimmt er nicht so sehr durch Abzeichnen und Abmalen als durch Klettereien und

³ «Tagblatt der Stadt St. Gallen», 1. Juni 1905.

Hochtouren, durch Beobachtung und Überlegung auf. Überdies hat der zeitliche Abstand zur Verdichtung des künstlerischen Schauens beizutragen. Landschaftserlebnis und Werkvollendung treten auseinander.

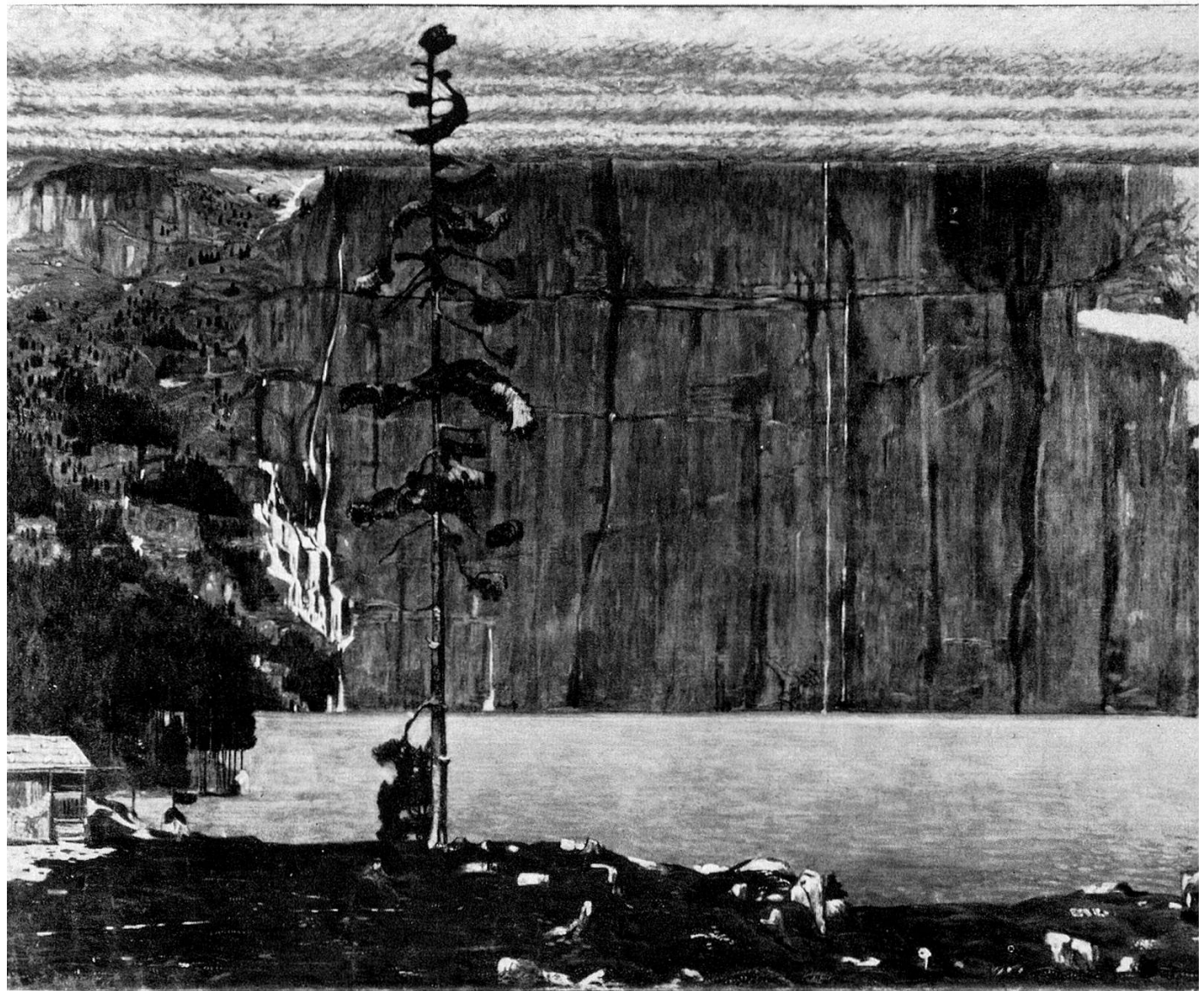
Andererseits bedeutet ihm die Natur weit mehr als ein bloßes Stimulans für sein Schaffen. Sie bleibt die gebietende, die erziehende Macht. Wie der Bergsteiger sein Selbstgefühl wahrnimmt, indem er sich an ihr mißt, wird der Künstler erst in der Auseinandersetzung mit ihr seiner selbst bewußt. In dem Brief an Arnold Schwarzenbach vom 22. Juni 1904, zur Zeit, da er an den Filderlandschaften arbeitete, spricht sich Hans Brühlmann darüber aus: «... man muß sich nach einem Winter im Atelier draußen erst wieder zurechtfinden, denn man sieht plötzlich, wie verschieden die *Vorstellung* von der Natur von der Natur selber ist; und das ist mir in meinen Studien mehr als alles hauptsächlich, daß ich richtige und viele *Naturvorstellungen* bekomme, viel mehr, als daß ich Stimmungsbilder, die ihrer Natur nach auch draußen *zufällig* sind, male. So arbeite ich auch hier oben an einem Bild, dessen Vorwurf ich draußen in der Natur habe, das ich aber aus dem Kopf male. So kann ich meine Vorstellungskraft täglich stärken und habe doch immer Gelegenheit, durch Zeichnen und Malen draußen meine Arbeit zu kontrollieren.»

Die Spannweite von Brühlmanns Beziehung zur Natur reicht von der zarten Blume bis zur unbezwingbaren Felswand. Das Hochgebirge hat er freilich selten zum Gegenstand des Malens gewählt. Selbst im heimatlichen Toggenburg ist es nicht der oberste Teil des Tales, der ihn, den leidenschaftlichen Bergsteiger, künstlerisch anzieht. Nicht nur der Naturerscheinung, auch dem persönlichen Empfinden und Wollen gegenüber ist Brühlmann fähig, Abstand zu nehmen.

Hinsichtlich des malerischen Vorwurfes bildet der Öschinensee in

seinem Werk eine Ausnahme. Vor Hodler, der mit seinen Gebirgslandschaften erst einige Jahre später hervortritt, zeigt das Bild den Künstler im Aufbruch zur Monumentalität. Wie schon der erste Beurteiler bemerkt hat, macht es weder in Inhalt noch Form Zugeständnisse an die herkömmliche Sehweise des Publikums. Es ist Brühlmanns schroffstes Bild. Da ist kein lächelnder See, der zum Bade ladet. Der Blick stößt sich an einer eisgrauen Wasseroberfläche und wird von einer jähren, ungastlichen Felswand, die den Hauptteil des Gemäldes füllt, zurückgeworfen. Der Gebirgshorizont, sei er anmutig oder erhaben, wird nicht nach der Naturvorlage rezitiert. Er wird von Wolkenbalken hart abgeschnitten. Kein Licht, das über die Formen gleitet, mit ihnen spielt, sie aufzehrt. Kein frohes Spiel der Farben. Die Formen haben das Wort. Sie führen eine Herrschaft, die dem ersten Blick hart, ja starr erscheint.

Das Bild lebt von einem Reichtum an Entgegensetzungen. Das Gerüst der Senkrechten und Waagrechten fällt sogleich ins Auge. Die lotrecht niederstürzende Felswand mit ihren Spalten, Runsen und Wassersträhnen steht in Wechselwirkung zu ihrer eigenen Breite, zu dem sie durchquerenden Streifen der sogenannten «unteren Schafschnur», zur Wolkensoffitte und, vor allem, zu der strengen Geraden des Sees, die, versetzt, im Hüttendach weiterläuft. Alle liegenden Schichten, von der Bergmatte im Vordergrund bis zur balkenschweren Wolkendecke, bindet die einsam ragende Tanne. Die Dialektik des Bildbaues artet indessen nicht in vergewaltigende Konstruktion aus. Überall sind Schwingungen angedeutet: in den herrlich frei bewegten Ästen des Baumes, in der gebrochenen Kontur der Bergmatte und den Buchtungen des Sees, in der Schräglinie, welche, leicht gekrümmt, in der Felswand nach rechts oben klettert, wo ein weißer Nebelstreif von dem Gleichlauf der übrigen Waagrechten spürbar abweicht,



in den Wald- und Felsbuckeln auf der linken Seite, die schräg zum Bildrand emporstreben, und endlich in dem diesen wiederum entgegengerichteten Gang des in der Höhe sichtbaren Bergbaches.

Von wesentlicher Bedeutung ist ein weiteres Spannungsverhältnis: das Gegenüber und Miteinander von Großform und Kleinform, von ungebrochener Fläche und gestaffelter Tiefe, von Dichte und Auflockerung. Herold des Themas ist der Baum. Er gliedert im Sinn des Goldenen Schnittes das Bild in einen großen und einen kleinen Teil. Im großen Teil herrscht die Macht der ungebrochenen Fläche: der See und die Wand. Im beschränkteren Teil sind die Kleinformen gestaffelt zusammengedrängt, die ihrerseits das Thema weiterspielen: der dichten Waldmasse am See antworten hangaufwärts kleine Gruppen und schließlich einzelne Bäume, der Seefläche die gelockerten Strähnen des Wasserfalls und hoch oben der Bergbach, der nahen Hütte die winzigen Häuschen auf der Alp. Indem Hütte und Felswand über die Schranke des trennenden Baumes als das Kleingebaute und Großgefügte gegeneinander sprechen, enthüllt sich unversehens eine Antithese inhaltlicher Art: Menschenwerk und Natur im Maß des Kleinen und Großen. Links sind die Formen begrenzt: in der Hütte, der Seebucht, den Wald- und Felsgruppen, dem Wasserfall. Auf der rechten Bildseite ist der See offen, und die Felswand steigt in den See hinab und über die Wolkendecke hinauf ins Ungemessene. Die Perspektive des Sinngehaltes führt aber noch weiter. Der hellen Wassersträhne widerspricht ein finsterer Fleck rechts oben in der Wand, der, eine Kloake des Unheils, von der Höhe herunterlangt, und der Schutzhütte am einen Bildrand antwortet vom andern her der unheimliche weiße Nebeldrache. Reichtum und Leere, Landschaft des Lebens und Landschaft des Todes stehen einander gegenüber.

Während die Tonwerte das Formengerüst des Bildes lebhaft stützen, bleibt die farbige Wirkung gedämpft. Gemischte Farben finden sich zu einem stumpfen Dreiklang zusammen: Braun, Grau und Grün. Braun erscheinen Felswand und Felsstufen. Es ist kein eintöniges Braun. Was die ungeheure Steinfläche belebt, in dünnem Auftrag, der das Leinengewebe durchschimmern läßt, ist selber wieder ein Braun-Grau-Grün. Das Grauweiß des Sees und der tiefhängenden Wolkendecke steigert sich zu grellem Weiß im Wasserfall und in dem um die Felsecke biegenden Nebeldrachen. Das Grün ist abgestuft. Die Bergmatte deckt ein tiefes, ernstes Grün. Im Aufstieg zur Alp lichtet es sich und erwärmt es sich. Auf dem Band der Schafsnur wagt es sich sogar in die Felsenöde. Und unter der Herrschaft der trüben Töne ist den reinen Farben ein Dasein doch nicht völlig versagt. An dem Stein in der Mitte des unteren Bildrandes, der das Zeichen des Künstlers trägt, wachsen die einzigen Blumen, tiefblau und hellrot. Zartes Farbenspiel regt sich an der Hütte und auf der Moränenlandschaft im Bildwinkel rechts oben. Dort und gegenüber, in der Wiege des Bergbaches, waltet sogar, was dem Bild sonst versagt bleibt: das Licht. Es waltet als ein Versprechen, ahnbar selbst über dem schweren Gebälk der Wolken.

Freilich: Die Stimmung, die das Bild vermittelt, mag manchen Betrachter vorerst erschrecken. Es ist keine gelöste Stille. Was von dem Bild ausgeht, ist Schweigen, Verslossenheit, starre Erwartung, Drohung. Nicht allein die Riesenwand verkörpert diese Stummheit. Der See spiegelt nicht, der Wasserfall scheint zu Eis gefroren, die Hütte ist leer, die Wolkendecke verharret unbeweglich, der Himmel ist dem Blick entzogen. Nichts erinnert an das fröhliche Treiben der Malerfreunde. Was Hans Brühlmann abbildet, ist sein Schicksal. Ein Jahr vor dem Aufenthalt am Öschinensee hat er erfahren, daß er von einer fürchterlichen Krankheit

gezeichnet ist. Nun wartet er auf sein Schicksal. Ungastlich, eine Wand des Grauens, steht es vor ihm aufgerichtet. Licht und Farbe sind dem Gemälde vorenthalten, und doch regen sie sich im verborgenen wie eine Hoffnung. Das Nachbarskind in Ebnet, Nina Bindschedler, ist bereit, das Schicksal mit dem Heimgesuchten zu teilen. Die Gestalten der Pfullinger Wandbilder, Resignation und Herabkunft der Freude, gelangen bereits hier, in der Sprache einer Landschaft, zum Ausdruck.

Symbolistische Malerei? In einem Brief an Schwarzenbach vom 3. Dezember 1905 verwahrt sich der Künstler gegen die Annahme, er wolle in seiner Malerei anderes als Malerei geben:

«Was mich betrifft, will ich nichts weniger als Probleme malen; ich will nicht symbolisieren, philosophieren, ich will keine Reflexionen, ich will einfach mit den Mitteln, die im Bereich der *darstellenden* Kunst liegen, Farbe, Form, Komposition, den Dingen, die mich bewegen, Ausdruck geben; das übrige tut dann die Phantasie.»

Stimmungsmalerei? Brühlmanns Werke haben nichts mit jenen «Stimmungsbildern» gemein, die man nach Wunsch und Absicht anfertigte. Stimmung heißt für ihn Übereinstimmung mit seinem tiefsten Lebensgefühl. Er überträgt dieses auf sein Werk nicht im Sinn eines ichbezogenen Bekenntnisses, sondern einer Zwiesprache mit jener Macht, welche die Ichgebundenheit lösen soll: der künstlerischen Form. Mittlerin ist die Natur. Wenn Brühlmann in unserem Gemälde und fortan um den Ausdruck des Erhabenen ringt, dann treibt ihn nicht Ehrgeiz. Das Erhabene bedeutet für ihn genau das, was Nietzsche unter ihm verstanden hat: «künstlerische Bändigung des Entsetzlichen». Der lastende Schrecken wird aufgehoben im Goldenen Schnitt.