

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 11 (1924)  
**Heft:** 2

**Artikel:** Johann von Tscharnier  
**Autor:** Poeschel, Erwin  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-12359>

### **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:** 04.04.2026

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

---

---

## JOHANN VON TSCHARNER

Die Gewalt der Stille ist es, worin der Zauber der Kunst Tscharners vor allem liegt. Man sagt, die Müller wachten auf, wenn das Rad plötzlich innehält. So ist das Geheimnis der Lautlosen in der Kunst, durch Schweigen unter den Lauten aufzuwecken.

In diesem besinnenden Aufmerken taucht nun als erster, allerdings zunächst nur an der Oberfläche haftender Gedanke auf, dass hier von einem abseitigen Künstler etwas gehütet wird, das eine Zeitlang fast verloren war, uns im Geheimen aber doch immer wert blieb: Delikatesse. Mit «Geschmack» wäre diese Eigenschaft auch nicht annähernd umschrieben. Vielmehr ist hier Delikatesse eine aus vielen Elementen zusammenstimmende seelische Haltung, die zugleich Diskretion, Gepflegtheit, Sinn für sehr differenzierte Werte, für ganz nah beieinanderliegende Zwischentöne ist. Sie beruht auf einer feinsten Verästelung des Gefühls. Nicht erwerbbar, ist sie ein Erbrecht alter Kultur. Dem Sprunghaften ist sie feind, aber langsam und schüchtern entfalten Reizen zugewandt. Auf einer Ausstellungswand sind diese Bilder Ritardandos. Erst bemerkt man eine gewählte Harmonie samtigen Weinrotes mit Mahagonibraun und Tiefblau; im Nähertreten entfaltet sich dann ein ganzes Gewebe allerfeinsten Zwischentöne, ineinander verwachsen, übereinandergelagert, ein Email von einem sanften Reiz wie die Wandung einer seltenen Muschel. Das Lasieren, lange Zeit verachtet von einer Meinung, die eine bestimmte Technik unbegreiflich überschätzte, wird hier in seinen letzten Wirkungen genützt, wie manche andere Finesse noch, die näher zu beschreiben unnütz wäre, da jedes Kunstmittel ja nur da ist, nicht bemerkt zu werden. Aber diese unermüdlich versuchende, im Technischen nie genügsame Art der Arbeit zu erwähnen, ist doch wesentlich. Denn es liegt ihr etwas zugrunde, das tiefer geht: das Streben, die Farbe, die Materie immer mehr zu sublimieren, sie immer mehr ihres Charakters als Materie zu entkleiden. Auf diesem Weg liegt ja auch die Manier, durch eine Farbe eine andere durchscheinen zu lassen, die Uebergänge ineinander untrennbar zu verflechten, der Oberfläche den perlmutterartigen Glanz zu geben. Denn bei diesem Ineinanderspielen kommt die Schicht in Vibration, man hat nicht mehr den Eindruck, eine Materialeigenschaft zu sehen, von irgend einem bestimmten realen Fleck den farbigen Eindruck zu empfangen. Die Wirkung ist vielmehr das Produkt einer nicht mehr genau kontrollierten Transparenz, und damit von der Dichtigkeit und der Schwere der Materie befreit, ganz in Schein aufgelöst.

In diesem Bestreben, die Materie immer mehr zu vergeistigen, den Stoff seines Stoffcharakters zu entkleiden, ist ein Grundzug der Kunst Tscharners bis ins Technische vorgedrungen: der Hang nach dem Lebensabwendigen, dem Urgründigen und Jenseitigen. Er, dem die deutschen Mystiker Eckhart und Tauler ständige Begleiter sind, liebt es, seine Gestalten in eine Atmosphäre des Ahnungsvollen zu stellen, Konturen und Grenzen aufzuheben, die Dinge zu umschleiern, das menschliche Auge kaum andeutend, den Blick der Figur nach Innen zu wenden. Seine Menschen und Dinge haben immer viel Raum um sich, ja es ist der Eindruck kaum abzuweisen, dass als Gegenstand der Darstellung ihm dieser Raum, gesättigt mit feinsten Essenzen malerischer Arome, viel wichtiger noch ist als die Gestalt, die von ihm umfangen wird. Unsicher in der Begrenzung, ist diese Gestalt ihm vielleicht überhaupt nur ein verdichteter Teil dieses grossen Schicksalsraumes, in dem sie steht, und Mensch, Ding, Raum, alles ist ein einheitlich schleierndes Fliesen.

Wie dieses Raumatmosphärische farbig gegeben ist, darin trat nun in den letzten Jahren bei Tscharner eine merkwürdige Wandlung ein. Bisher schien die Dämpfung des Tones, die Verdunkelung des Raumes zum Dämmerhaften ihm diesen Eindruck des geheimnisvoll Unwirklichen am besten zu vermitteln. Aber diese sanfte Melancholie streifte er in seinen letzten Bildern immer mehr ab zugunsten eines sehr leuchtenden, dünnen Auftrages, besonders eines Grün von ganz seltener Magie. Die Anemonensträusse, die er nun malte, haben ganz klare, ja feste Konturen, und doch sind sie unwirklicher als je. Der Grund ist von einem transparenten, strahlenden Grün, nicht satt, aber astral, wie überhaupt das ganze Ensemble merkwürdig unsinnlich und unirdisch wirkt. Den früheren Bildern gegenüber aber scheint aus diesen letzten die Erkenntnis zu sprechen, dass nicht das Umschleierte das eigentlich Geheimnisvolle ist, sondern ein viel grösseres Geheimnis in einem erleuchteten, erhobenen, die Verzückung streifenden Zustand liegt.

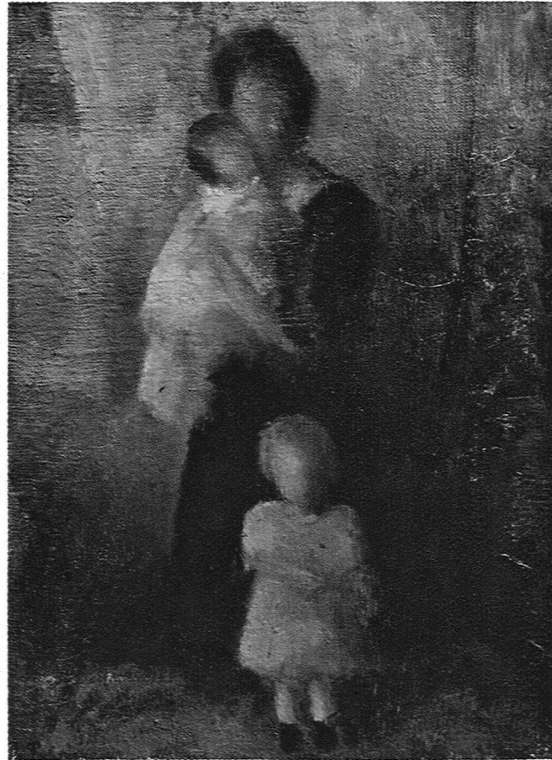
So wehen die ewigen Dinge, die des Künstlers Denken bewegen, auch in sein Schaffen, wie das anders ja nicht sein kann, aber nicht mehr als ein Anhauch, der mit leichter Färbung die Atmosphäre seines Raumes bestimmt; so etwa wie die Farben einer Landschaft anders sind je nach dem Wind, der über sie geht. In seine Stoffwelt ist nichts hineingeheimnist. In der Wahl der Motive ist er sehr sparsam, wie man überhaupt nicht selten bemerken wird, dass gerade die ursprünglichen Malernaturen sich mit einem ganz engen Kreis von Sujets begnügen. Denn der Umgang mit der Farbe und all ihren ins Unendliche variablen Zusammenklängen ist ihnen das Eigentliche. Für Tscharner aber doch nicht das Einzige. Wenn er immer wieder die gleichen Gegenstände seiner Welt abwandelt, die Frau mit den Kindern, den runden



DAS ALTE HAUS



UNTERWEGS



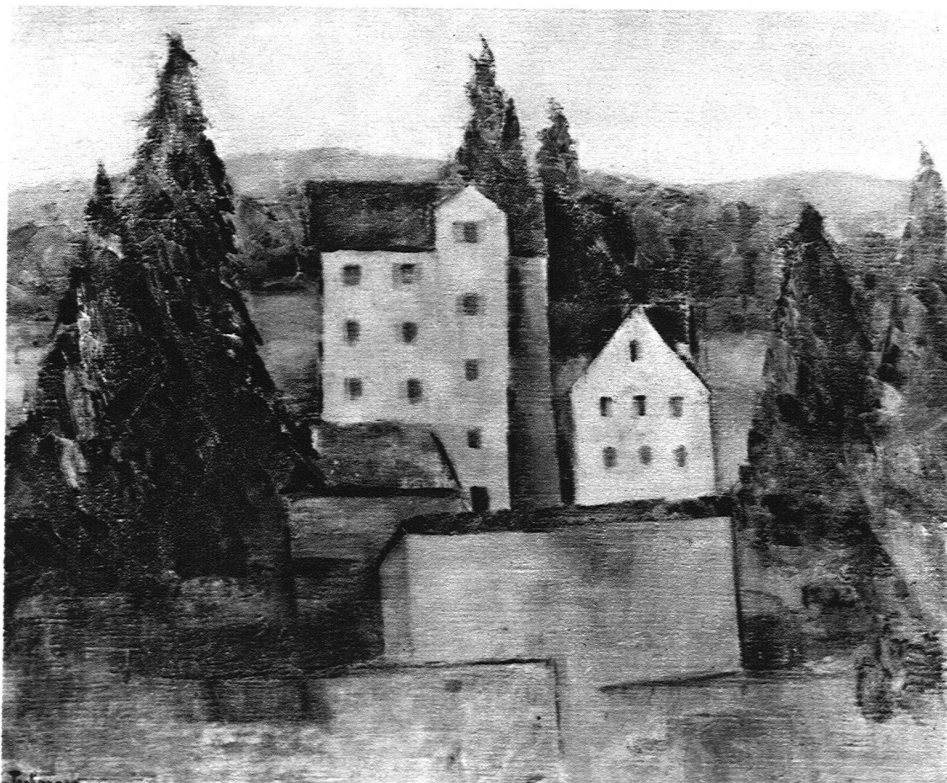
MUTTER UND KINDER

Phot. E. Linck

FIG. 28 30 JOHANN VON TSCHARNER, ZÜRICH



FAMILIE AM TISCH



HÄUSER

Phot. F. Linck

FIG. 31, 32 JOHANN VON TSCHARNER, ZÜRICH

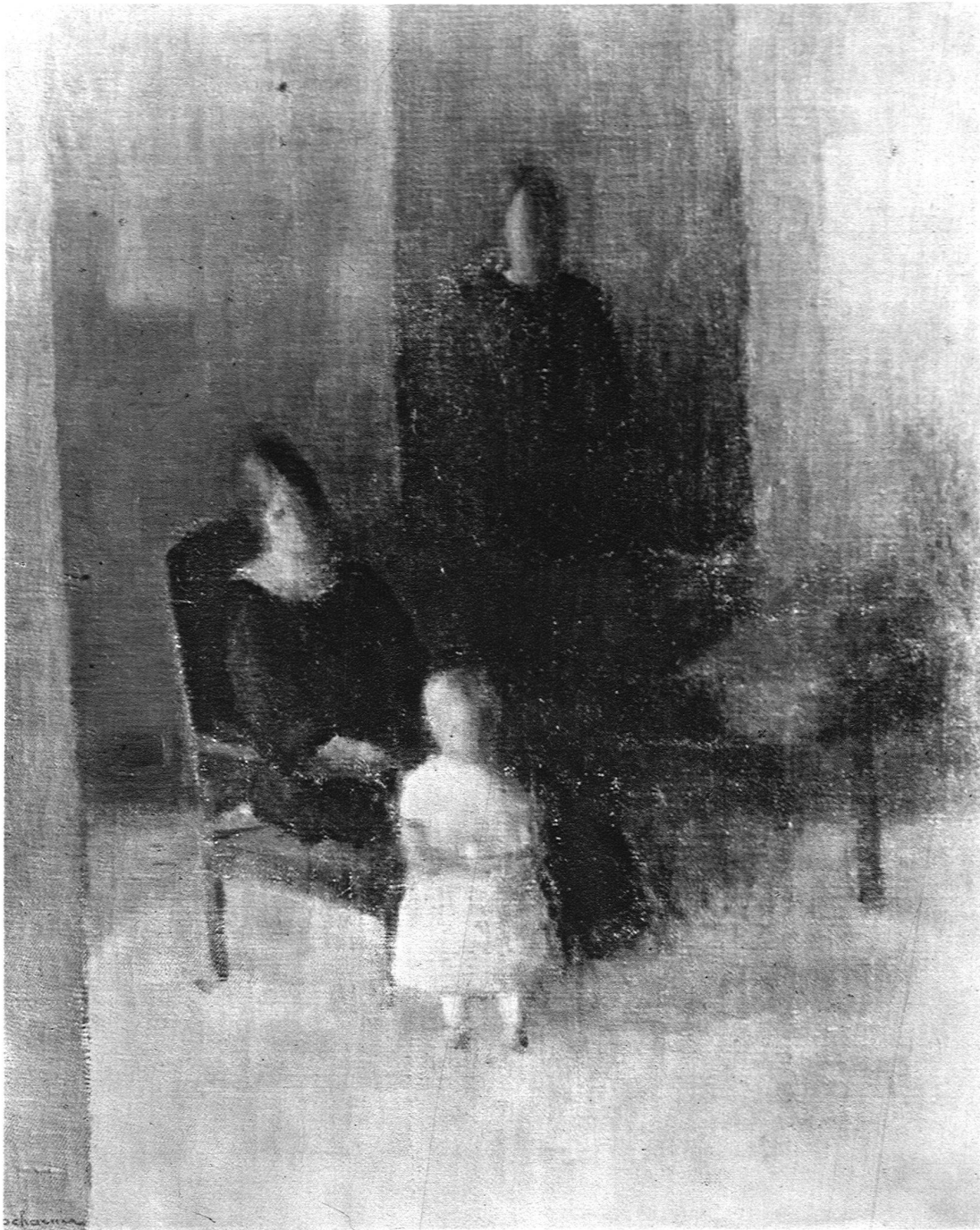


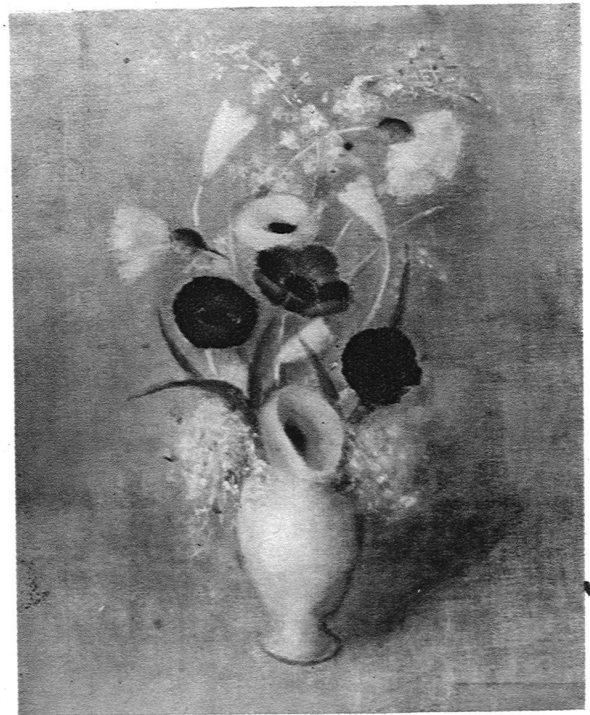
FIG. 33 JOHANN VON TSCHARNER, ZÜRICH INTÉRIEUR Phot. E. Linck



STILEBEN



BLICK VOM FENSTER



ANEMONEN

Phot. E. Linck

FIG. 34-36 JOHANN VON TSCHARNER, ZÜRICH

Tisch, das Buch, ein paar Früchte, die Blumen in der Vase, den Blick aus dem Fenster, so sucht er daran nicht nur den Reichtum seiner kultivierten, leisen und adagiohaften Farbenwelt zu entfalten, sondern die immer wieder beunruhigende, vielleicht alle Kunst fordernd bewegende Frage zu klären, was das ist, das: Da-Sein; dass dies nichts Alltägliches, sondern etwas sehr Rätselhaftes ist: dass ein Ding und ein Wesen «da» ist. Und hier nun sehen wir ihn in der Welt des Cézanne, mit der er sich in Paris berührte. Er hat diesem Meister nichts nachgeahmt. Aber er hat an ihm wohl das Gefühl gestärkt, dass in der Kunst jedes Ding zugleich nah, in seinem Wesen deutlich fassbar sein, aber zugleich fern in einem im allerletzten unentschleierbaren Geheimnis beruhen müsse, eine eigene Welt, ein eigenes Da-Sein darzustellen habe. Alles neu so sehen, als ob man es zum erstenmal sähe, aber es dann doch wieder darstellen können als die Summe und das Destillat von ungezählten Einzeleindrücken wäre demnach das Ziel. So also: nicht dieses oder jenes Haus in der Landschaft malen, sondern zu fassen suchen, was das bedeutet: das Haus in der Landschaft.

Dies Streben, eine Erscheinung auf ihre einfachste Wesenheit zurückzuführen, des Zufälligen nach Möglichkeit zu entkleiden, dieser der Natur gegenüber sichtende, klärende und organisierende Sinn kann sich auch in bildformaler Hinsicht natürlich nicht mit dem geschmackvoll gewählten Naturausschnitt begnügen. Das ist's, was Tschanner den kubistischen Bestrebungen, denen er in Paris begegnete, nähern musste. Er musste darin geradezu etwas sehen, das seiner Kunst einen heilsamen Zusatz von Strenge geben konnte. Denn dieser weiche, dem Schleiernden, dem Halbtönigen und gepflegt Verfeinerten zugewandte Sinn konnte in der organisierenden Kraft dieser Ideen das Konstruktive finden, das seine Bilder vor dem Zerfließen bewahrte. Aber wie er in der Werkstatt von Matisse zwar das Gefühl für die Valeurs ausbildete, von seiner Malweise jedoch nichts annahm, so zog er auch aus den kubistischen Einsichten nur das, was er assimilieren konnte. Vor allem: nicht von der Natur das Bild empfangen zu wollen, sondern es selbständig schöpferisch nach eigenen konstruktiven Gesetzen aufzubauen. So liegt als erstes Stadium allen seinen Bildern ein System von einfachsten geometrischen Formen zugrunde, die das Gerüst geben, in dem sich die Natureindrücke verfangen, das aber durch die Erscheinung und das farbige Gewebe hindurch immer noch geahnt wird. Dieses Prinzip ist deutlich erkennbar in dem aus Kuben, Kegeln und runden Körpern gebauten Bild «Kind mit Bausteinen», oder der Familie am Tisch, wo liegende und vertikal gestellte Ellipsen die Grundformen abgeben; es wird aber noch klarer in der Gegenüberstellung zweier Landschaften, wie «Blick aus dem Fenster» und «Landschaft» (Abb. 35), die ihrer Entstehung nach 3—4 Jahre auseinanderliegen. Beide zeigen sie den hochgezogenen Horizont, wie Tschanners Kunst, die das Geborgene und Umschlossene sucht, ihn liebt; sie sind beide nicht in helles Freilicht getaucht, sondern gedämpft und übersetzt. Im innern Aufbau aber unterscheiden sie sich wesentlich. Der Blick aus dem Fenster wirkt zwar als sehr reizvoller, aber immerhin mehr zufälliger Ausschnitt. Eine Hauskulisse im linken und ein entlaubter Baum im rechten Vordergrund bilden die gebräuchlichen Mittel, den Raum in die Tiefe zu entfalten; das Ganze ist eine Impression, die gerade in der Unübersichtlichkeit einen malerischen Reiz findet. Die «Landschaft» wirkt daneben wie ein bewusst und klar organisierter Aufbau, aus der Idee entstanden, wie sich Land und Bau zusammenfügt, wie die Spirale eines Weges den Raum symbolisiert, wie die Kuben der Häuser im Grün stehen und die sanfte Linie eines Hügels das Ganze überwölbt. Der gleiche Geist herrscht auch in dem Gemälde «Einige Häuser», wo aus kegelförmigen Bäumen und den würfelförmigen Volumen der Häuser das Bild fest und entschieden gebaut ist.

So Beziehungen verarbeitend, organisch wachsend, bietet dieser Künstler das Bild einer unbeirrt von innen wirkenden Persönlichkeit. Erwin Poeschel.

---

## BARTHÉLEMY MENN

*Barthélemy Menn, Choix de lettres. Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft 1924.* Eigener Verlag. — Die Zürcher Kunstgesellschaft hat ihr diesjähriges Neujahrsblatt der welschen Schweiz überlassen: *Daniel Baud-Bovy* publiziert in ihm mit einer kurzen Vorrede eine Auswahl aus den Briefen Menns. Wie die kürzlich erschienenen Briefe des um drei Jahre jüngern Zeitgenossen Jacob Burckhardt, sind es jugendliche Freundesbriefe, die der 1815 geborene Genfer Menn, der Sohn eines Graubündners und einer Waadtländerin, von 1833—1840 aus Paris und Italien an seinen Freund Jules Hébert gerichtet hat. Ingres, Menns Lehrer, hat in ihnen einen Platz an der Sonne, und Menn selbst erscheint, zumal in seinen Urteilen über Kunstwerke und Künstler in Rom, als der klarsichtige, fein empfindende Mensch, als welcher er von einer wachsenden Gemeinde verehrt wird.

Wie schon bei früherer Gelegenheit mitgeteilt wurde, ist der *Verlag F. Boissonnas in Genf* mit einer Ausgabe der *Handzeichnungen von Barthélemy Menn* beschäftigt. Der Verlag gibt bekannt, dass die Subskription noch offen ist. Wir möchten unsererseits mit allem Nachdruck auf dieses höchst verdienstvolle Unternehmen hinweisen und den Freunden guter schweizerischer Kunst die Subskription angelegentlich empfehlen. Glr.