

Zum Schweizerischen Turnus 1918

Autor(en): **Schaffner, Paul**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift**

Band (Jahr): **22 (1918)**

PDF erstellt am: **02.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-574288>

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.

Zum Schweizerischen Turnus 1918.

Mit insgesamt zehn Kunstbeilagen.

Trotz mancher Wechselbeziehung und unerschöpflicher Mannigfaltigkeit im einzelnen bilden die deutsche und die französische Kunst merkwürdig geschlossene Welten, in denen sich germanisches und romanisches Wesen in großartigster Weise manifestiert. Das gehört mit zu den tiefsten Eindrücken, die wir in den Ausstellungen ausländischer Kunst in Zürich (1917) empfangen haben. Unsere schweizerische Kunst läßt diese innere Einheit schmerzlich vermissen; sie bietet ein überaus farbiges Bild, aber ein Bild ohne Rahmen. Darf man denn überhaupt von einer nationalen Kunst sprechen? Hat man nicht vielmehr eine deutschschweizerische, welsche und Tessiner Kunst zu unterscheiden, also eine zentrifugale Dreieinheit statt einer Einheit, genau so, wie auf dem Schwestergebiet der Literatur? Vermochte die politische Gemeinschaft die künstlerische Orientierung der drei Gruppen nach den großen Zentren zu hindern, mit denen sie durch Sprache, Kultur und Abstammung verbunden sind? Es ist in dieser schweren Zeit, die zur Selbstschau und zur Selbstbestimmung auf unsere nationalen Güter so dringend mahnt, nicht müßig, solche Fragen zu stellen und zu beantworten. Und ich meine, daß die Antwort doch nicht so resigniert ausfällt, wie die Frage befürchten lassen könnte. Denn eine so scharfe Trennung, wie sie in der Literatur allein schon durch die Verschiedenheit der Sprache bedingt ist, hat in der bildenden Kunst nie bestanden. Gerade sie ist die Brücke, auf der sich die drei Kulturwelten die Hände reichen. Mit viel größerem Recht wird eine Geschichte der schweizerischen Kunst geschrieben als eine solche der schweizerischen Literatur, wo irgendwelche Berührungspunkte fast völlig fehlen. Wer wollte verkennen, daß sich in neuerer Zeit gerade in der Malerei manche Bande zwischen Ost und West, Süd und Nord geknüpft haben, die eine immer intensivere wechselseitige Durchdringung und Befruchtung gewährleisten! Dieser Kräfteaustausch reicht in seinen Anfängen weit ins neunzehnte Jahrhundert zurück. Ob dem höhnenden Ge-

schrei über den Materialismus dieser Schule darf man nicht vergessen, was Calame und Diday auch für die deutschschweizerische Malerei bedeutet haben, und hätte B. Menn nur den einzigen Schüler Hodler, so würde das genügen, ihm einen Ehrenplatz in der Entwicklungsgeschichte schweizerischer Kunst zu sichern. Schon in den vierziger Jahren zogen die Deutschschweizer dorthin, wo sich ihre welschen Kollegen ihr Rüstzeug von jeher geholt hatten, nach Paris. Von deutschen Akademien weg pilgerten Böcklin, Koller, Stüdelberg, Wedekker und viele andere an die Ufer der Seine. Die Landschaftler empfingen mittelbar in München, unmittelbar in Frankreich selbst tiefgehende Anregungen der Schule von Barbizon. Und gar der französische Impressionismus drohte eine Zeit lang beinahe so nivellierend auf die schweizerische Kunst zu wirken, wie das französische Rezept der helvetischen Einheitsrepublik, das dem Föderalismus der alten Eidgenossenschaft das Lebenslicht ausblasen wollte. Es kam anders. Die Schweiz ist politisch — um mit Keller zu reden — keine ausgefressene Schüssel und kein leeres Faß (was sie in concreto umso gründlicher ist!), und die Schweizerkunst ist ein Gebirge mit vielen Gipfeln geblieben, zwischen denen die weiten Täler und Hänge mit fetten Weiden nicht fehlen.

Es liegt in der Natur der Sache, daß bedeutende Meister durch die lebendige Kraft ihrer Kunst den Zusammenschluß der divergierenden Strebungen in unserer Malerei außerordentlich gefördert haben. Unter ihnen ist auch Giovanni Segantini zu nennen, der, obwohl Südtiroler, doch der Tessiner Malerei einen festen Halt verliehen und sie so enger an die übrige schweizerische Kunst angeschlossen hat, die ja ihrerseits von dem großen Alpenmaler nicht unbeeinflusst blieb. Die Synthese alemannischer und romanischer Kunst aber hat in Hodlers gewaltigem Lebenswerk ihre höchste Weihe erhalten. Diese Kunst ist weder deutsch noch französisch, weder deutschschweizerisch noch welsch; sie ist schlechthin schweizerisch. In Hodler ist

die nationale Einheit schweizerischer Malerei verwirklicht. Was keinem vor ihm, weder Böcklin noch Welti gelingen konnte, erreichte Hodler mit der gewaltigen assimilierenden Kraft seiner so individuellen und doch so allumfassenden Kunst.

Hodler hat die schweizerische Malerei wie keiner vor ihm befruchtet. Aber er teilte das Schicksal aller Großen, daß er nicht nur befruchtete, sondern auch lähmte. Schien es doch, als ob die heimische Kunst im Schatten des Riesen verarmen sollte. Der Versuch mancher Maler, mit Hodler'schen Stilmitteln zu arbeiten, scheiterte an der rein äußerlichen Uebernahme technischer Elemente. Dieses Epigonentum hat sich bereits überlebt. Auch der diesjährige Turnus steht im Zeichen energischer Abkehr von solchen Irrwegen. Es wird nicht „gehodlert“; aber ein Hauch seines Geistes, seiner monumentalen Gesinnung weht kräftig durch die Ausstellungsräume, in denen der Meister selbst — nun für immer — den Jungen das Wort gelassen.

Noch vor wenig Jahren hat der Kunstsalon der Schweizerischen Landesausstellung im Nationalrat eine Entrüstungsdebatte veranlaßt. Erzürnte Bundesväter fanden, die Künstler hätten Ehre und Ansehen ihres Standes bei jenem Wettbewerb aller Kräfte des Landes schlecht gewahrt. Moralische und künstlerische Postulate wurden von denen frisch und fröhlich durcheinandergemengt, die sich zu Mentoren und Großsiegelbewahrern schweizerischer Kunst berufen glaubten. Nun haben sich zwar die Künstler sicher nicht belehren lassen. Es ist also wohl andern Ursachen zuzuschreiben, wenn die Ausstellungen seit 1914 temperierter geworden sind, wenn das Exzentrische und gesucht Problematische diskret zurücktritt. Zum Trost aller Friedliebenden sei es gesagt: die revolutionäre Stimmung der Straße findet in der Kunst keinen Widerhall. Es herrscht im Gegenteil ein gut bürgerlicher Ton. Freilich, es ist auch eine feine Auslese, die wir vor uns haben! Man denke, von 1200 Arbeiten, die der Jury zur Beurteilung vorlagen, konnten aus Raumgründen nur 300 Nummern approbiert werden. Platzmangel ist aber in diesem Fall kein Unglück; denn auch

die Aufnahmefähigkeit des Publikums hat ihre Grenzen.

Aus der reichen Fülle des Gebotenen seien einige Werke hervorgehoben. Ich beschränke mich in der Hauptsache auf die Analyse der hier beigegebenen Reproduktionen. Deren Zahl unterlag leider starker Beschränkung. Auf die Plastik mußte völlig verzichtet werden. Außerdem sprachen technische Gründe gegen die Wiedergabe des einen und andern Werks, das sich durch Eigenart und künstlerischen Wert besonders empfohlen hätte.

Dies gilt insbesondere von den beiden Arbeiten Cuno Amiets. Die „Blühenden Bäume“ und das „Stillleben der Blumen und Nessel“ wollen in erster Linie als farbige Impressionen gewertet sein. Aus dem scheinbaren Chaos der Pinselhiebe und Tupsen enträtselt das Auge mühsam das Gegenständliche. Beinahe wie noch nicht ins Bewußtsein getretene Reizungen der Rezhaut wirkt das Stillleben, wo bloß noch ein Farbengerüst gegeben wird. Mit den Forderungen gemeiner Naturwahrheit darf man an solche Werke nicht herantreten. Gerade die Fähigkeit individuellen Sehens zeichnet den wahren Künstler aus. Ihm gegenüber sind wir alle blind. Erst durch den Künstler lernen wir die Welt sehen und erkennen. Konrad Fiedler, der große Kunstphilosoph und Freund Marées und Hildebrands, wiederholt es immer wieder: „Man muß an der Hand des Künstlers die drückende und trübe Enge des eigenen Bewußtseins zu dem Weltbewußtsein erweitern und steigern, das in den großen Werken der Dichter, in den Gebilden der Maler und Bildhauer niedergelegt ist. So wird man innerwerden, daß man die Wirklichkeit nicht zu verlassen braucht, wenn man den wahren Künstlern auf ihren Wegen folgen will, sondern daß man überhaupt nur dann Anspruch auf ihr Verständnis hat, wenn man in ihren Werken und durch diese die Wirklichkeit und nichts anderes als die Wirklichkeit erst kennen und verstehen lernt.“ Amiets Auge reagiert sehr aktiv auf die Eindrücke der Außenwelt. Hermann Bahr sagt in seinem geistreichen Buch über den Expressionismus, Impressionismus sei der zum Grammophon

der äußern Welt erniedrigte Mensch. Entweder ist diese Definition unrichtig, zum mindesten sehr einseitig, oder dann ist Amiet kein Impressionist. Wer aber Freude am Paradoxen hat, sucht beides zu vereinen und nennt den Maler der Blumen und Aepfel einen expressionistischen Impressionisten, womit gesagt wäre, daß auch das innere geistige Auge neben dem leiblichen am Gestaltungsprozeß beteiligt war.

Leichter zugänglich ist die Kunst Ernst Geigers. Seine Herbstlandschaft (am Bielersee, s. erste Kunstbeilage) überrascht durch die farbige Schönheit wie durch ihre prachtvolle Rauntiefe. Jedes zeichnerische Detail fehlt. Mit breiten diagonalen Pinsellagen von leuchtendem Braunrot bis zum verdämmernenden Hellblau der fernen Bergzüge gestaltet er den Raum klar und bestimmt. Die Sonne am Himmel ist freilich nicht viel mehr als eine poetische Fiktion: eine Sonne, die nicht leuchtet! — Eine formenreiche Tallandschaft Walter Helbigs zeigt Cezannesche Stilmittel durchaus selbständig verarbeitet. Das Mosaik der Farbflecke schließt sich indessen nicht zu einer völlig überzeugenden Raumeinheit zusammen. Malerisch besitzt das Bild hervorragende Qualitäten. — Entscheidet hier die Relation der Farbwerte, so baut Eugen Maurer seine Winterlandschaft ausgesprochen linear auf. Dieser verschnittene Bach interessiert durch die straffe Tektonik und klare Organisation der Massen und beweist, daß der Landschaftler Hodler Schule macht. — Er verleugnet sich ebensowenig in der groß gesehenen „Paysage“ Alexandre Mairets. Wie hier die Bäume in mächtigen Intervallen über die weite Ebene diagonal bildeinwärts fluten und ihr Rhythmus durch fast unmerkliche Angleichungen der Vertikale an die Horizontale des Bergzuges beruhigt wird, das verleiht diesem auch durch Tonschönheit ausgezeichneten Bilde seinen besondern Wert.

Es gab eine Zeit, da die Theorie der Landschaftsmalerei der figürlichen Staffage nicht entraten zu können glaubte, weil sie der Meinung war, daß erst biblische, mythologische oder sonstwie be-

deutsame Szenen der Landschaft poetischen Charakter verleihen. Das klassizistische Dogma ist längst über Bord geworfen, die Poesie der reinen, entmenslichten Natur längst entdeckt worden. Aber das künstlerische Problem der Zusammenordnung von Landschaft und Figur hat deshalb an Aktualität nichts verloren. Der aufs Synthetische gerichtete Impressionismus schärfte den Blick für die Bildeinheit, die nun zu einem Postulat der Moderne wurde; dies war, nebenbei bemerkt, der Ausgangspunkt Meyer-Gräfers bei seinem Angriff auf Böcklin. Wie sich unsere Künstler mit diesem Problem abfinden, mag man bei Emil Weber, Fritz Bernhard und E. G. Rüegg studieren.

Emil Webers von hinten gefeher natter Reiter auf schmalem, bildeinwärts fliehendem Waldweg gefällt sich in einer recht unheroischen Attitude. Er beugt Kopf und Oberkörper seitwärts, die Rechte auf der Kruppe seines Rappen aufgestützt. Nun ist es sehr fein, wie die dünnen, entlaubten Baumstämmchen am Wege die schmerzliche Silhouettenkurve des Reiters im Gegenfinne wiederholen, sodaß Roß, Reiter, Weg und Bäume durch vielfache rhythmisch-lineare Korrespondenz zu einer unlösbaren Einheit, in der kein Teil selbständig ist, verbunden werden. — Dieselbe künstlerische Absicht tritt in Fritz Bernhards Landschaft mit der nackten Simplicitas zutage. Es will im einzelnen beobachtet sein, wie die Landschaft eigentlich nur das Echo der Außen- und Innensilhouetten der knieenden Figur ist.

Die bedeutendste Lösung gibt wohl Ernst Georg Rüegg mit seiner „Dämmerung im Ried“ (s. zweite Kunstbeilage). Ein merkwürdiger Anblick, dieser gespenstisch lange Jäger im braunen Rock, mit weißen Hosen und blauen Stiefeln, dieser Weidmann englischer oder amerikanischer Provenienz in der regenschwangeren abendlichen Landschaft mit den dunkeln Weidenstöcken am sumpfigen, schilfigen Seeufer. Man beachte, wie das Bildmotiv der starren Vertikale des zielenden Jägers und der ebenso wuchtigen Horizontale seiner langen Flinte in der Landschaft abgewandelt wird. Die Vertikale klingt in den stützenden Baumstämmchen zur Rechten ab, um in dem

fast quadratischen Weidenstrunk links in die Horizontale überzugehen. Kräftig betont durch das Gewehr, findet diese in der horizontalen Lagerung der Landschaft eine starke Resonanz. Daraus resultiert weiter eine ganz köstliche Balance der vertikalen und wagrechten Massen. Auch farbig ist die Regenstimmung trefflich charakterisiert. Die kolorierende Malweise verleiht dem Bilde im Verein mit der strengen Zeichnung eine altertümliche Patina. Wie würde Salomon Landolt, der gestrenge Landvogt von Greifensee, schmunzeln beim Anblick des bizarren Schnepfenjägers: Geist von seinem Geist!

Hier ein leichtes Archaisieren, bei Niklaus Stoecklin's „Casa rossa“ (dritte Kunstbeilage) ein kühner, ja verwegener Sprung von der fetten Weide moderner Kunst zurück zur kärglichen Krippe ästhetischer Primitiven. Die naiven kosmographischen Schildereien der alten Niederländer und Italiener erleben hier eine sonderbare Auferstehung: eine phantastisch anmutende Landschaft mit ungefügen blauen Bergen etwa in der Art eines Patinir oder Carpaccio, ein bleifarbener See, Städtchen, Klöster, Wallfahrtskirchen, Weinberge, schnurgerade und eigenwillig gewundene Straßen, Bäche und Steinbrücken, und mitten in diesem Chaos wie ein Fels in der Brandung der ungefüge Klotz der Casa rossa mit der rotgestrichenen Brandmauer, der farbig und formal beherrschende „Orgelpunkt“ der Komposition. Farbe steht schroff gegen Farbe, Form gegen Form. Jedes Ding führt eine Art Sonderexistenz. Gegenüber der Entmaterialisierung des Impressionismus triumphiert hier die Sachdenklichkeit, die dem Gegenständlichen sein Eigenleben wahrt. Es ist eine unwirkliche Welt, die Stoecklin auf der mächtigen Leinwand entwirft, gewissermaßen das Traumbild einer Tessinerlandschaft, in dem die charakteristischen Motive gehäuft sind und mit verblüffender Deutlichkeit jede Einzelheit heraustritt. Die „Casa rossa“ ist Fern- und Nahbild zugleich, Makrokosmos und Mikrokosmos. Es gibt erstaunlich viel zu sehen: die mit pugiger Pedanterie gemalten Weinstöcke, die wie Soldaten in Reih und Glied stehen; den mystischen Schimmer des ewigen Lichts in der

Kirche auf dem seltsamen Berg mit dem trigonometrischen Signal; den Wasserfall, der über senkrechte Felsen in die Tiefe stürzt; einen glasköpfigen dicken Heiligenmaler in verückter Arbeit an seinem Mater dolorosa-Bild; das verführerische Leuchten des Purpurweins der Gartenwirtschaft zur Casa rossa; statt der Vogelscheuche im Rebberg eine Verbottafel mit der Legende: Si prega di non toccare la frutta! an die Adresse langfingeriger Spaziergänger. Weder diese unverhoffte Manifestation der Polizeigewalt, noch die in unserer Zeit unvermeidliche militärische Einquartierung stören den Abendfrieden, den ein junges Pärchen mit Andacht genießt. Zwar schwankt eine Einkerolonne trabender Infanteristen bedenklich unter der drückenden Last der Tornister, umso behaglicher macht sich's ein im Grase liegender Eidgenosse, der Waffenrock und Schuhe ausgezogen und diese reglementarisch mit Stroh ausgestopft hat; sein Gaul aber botanisiert seelenvergnügt in der Wiese, wo man schließlich auch noch das Dienstbüchlein des Schläfers und Träumers findet; seine Aufschrift lautet: Niklaus Stoecklin! Wahrlich, eine launige Aufklärung über die Genesis dieses Bildes!

Malende Poeten werden heutzutage scheel angesehen. Man hat die gemalte Literatur gründlich satt. Böcklin und Welti sind schon deswegen für manche Fanatiker des sog. Reinkünstlerischen gefallene Größen, weil sie poetische Stoffe malten. Schließlich wurde die graphische Kleinkunst das Refugium jener Maler, die ihre dichterische Phantasiebegabung nicht verleugnen konnten oder wollten. Es fällt nun aber Niklaus Stoecklin gar nicht ein, sich mit dem erlaubten Duodezformat der Radierung zu bescheiden. Der Flächeninhalt seiner „Casa rossa“ erinnert vielmehr an das Ausmaß jener Riesentartons, mit denen Gottfried Keller Schiffbruch litt. Und ist es nicht merkwürdig, daß Kellers „Mittelalterliche Stadt“ — fast das einzige, was an großen Entwürfen von ihm erhalten ist — und Stoecklin's Bild in ihren künstlerischen Absichten manches Verwandte haben? So tobt sich in beiden Werken eine fast unbezwingliche Erzählerfreude restlos aus.



Turnus 1918.

Paul Theophil Robert, Saint-Blaise.
Suzanna im Bad (1918).
Phot. Art. Institut Orell Füssli, Zürich

Das Resultat: eine geradezu phantastische Häufung von Motiven, deren formale Synthese Keller völlig mißglückt, Stoecklin zum mindesten nicht völlig geglückt ist. Und eine weitere Übereinstimmung: beide Künstler verschmähen die hochentwickelte Technik ihrer Zeit; ihr Stil ist bewußt primitiv, fast nazarenisch naiv.

Gut — werden die Zehnmalweisen sagen — ob Stoecklin ein verkappter Dichter ist, lassen wir dahingestellt; sicher ist das eine, daß er ebensovienig malen kann wie einst Gottfried Keller, den wir als Dichter hoch verehren. Die „Casa rossa“ ist nicht gemalt, sondern koloriert und dazu in Farben, so hart und bunt, wie sie der selige Jos. Anton Koch liebte; dessen Kolorit hat aber noch kein Mensch gepriesen. Soll man etwa das ordinäre Rot der Hauswand und das fast brutale Weiß der winterlich anmutenden Weinberge symbolisch deuten: patriotisch als Landesfarben, kosmopolitisch mit patriotischem Einschlag als Rotkreuz-Farben? Und solche Kunst will man durch den Hinweis schmachhaft machen, sie sei gewollt primitiv! Das ist sie allerdings; aber wenn diese naive Manier nicht nur ein willkommenes Feigenblatt für die Unzulänglichkeit des Könnens ist — was erst noch zu beweisen wäre — wozu denn in einem Stile malen, der vor fünfhundert Jahren üblich war, heutzutage aber höchst unzeitgemäß ist? Stoecklin wird doch nicht behaupten wollen, daß er die Natur so sieht, wie er sie malt; denn eine solche Behauptung wäre absurd. Bestenfalls beguckt er die Welt durch die Brille quattrocentistischer Meister; aber wo bleibt dann die Originalität? Die „Casa rossa“ befriedigt wohl die naive Schaulust des großen Publikums, das mit Behagen die Intimitäten verschwiegener Vertlichkeiten ausschnüffelt; aber was hat dieses rein stoffliche Interesse mit Kunst zu tun? Will sich Stoecklin auf die Kunsttheorie seines Landsmannes Böcklin berufen: „Wie es die Aufgabe der Dichtung ist, Gedanken in uns zu erzeugen, so soll die Malerei erheben! Ein Bildwerk soll etwas erzählen und dem Beschauer zu denken geben, so gut wie eine Dichtung, und ihm einen Eindruck machen, wie ein Tonstück“*)? Was

aber seine Größe schien, ist längst als das Verhängnis seiner Kunst erkannt worden. Und — Stoecklin ist noch lange nicht Böcklin!

Solchen Einwänden hat Stoecklin nur eines entgegenzusetzen, das stumm und doch beredt ist: sein Werk, dieses beschauliche, in epischer Breite ausgetragene Weltbild, wie es der Maler erträumt hat. Aus der besondern Art des Schauens und der Geistigkeit quellen mit zwingender Selbstverständlichkeit die besondern Stilmittel. Gehalt und Form decken sich durchaus; der naiven Schilderung entsprechen die primitiven Darstellungsformen. Der an alte Meister erinnernde Stil ist nicht das Resultat einer äußerlichen Nachahmung, sondern der Ausdruck einer innern Verwandtschaft des Sehens, der Weltanschauung. Stoecklin findet für die Gebilde seiner Phantasie die überzeugende malerische Form; er kann, was er will; da ist kein Schwanken und kein unsicheres Tasten. Er ist Poet und Maler! Es scheint, nach der „Casa rossa“ zu urteilen, daß seine Stärke mehr auf dem Gebiete der Zeichnung als der Farbe liege. Dies könnte aber ebenso wohl nur das Resultat des besondern Stilwillens sein, der in diesem Bilde waltet. Inwieweit schließlich die „Casa rossa“ programmatische Bedeutung für Stoecklins weitere Entwicklung besitzt, wissen wir nicht. Jedenfalls ist sie das Werk eines originellen und vielversprechenden jungen Künstlers!

Stoecklin hat sich als phantasievoller Erzähler und als Maler mit starker individueller Sehbegabung ausgewiesen. Diesen Vorzug teilt er mit Paul Theophil Robert, der erfolgreich bemüht ist, alte malerische Vorwürfe zu neuem Leben zu erwecken. Er wählte für seine „Suzanne au bain“ ein sehr stattliches Format, in dem sich seine großdekorative Kunst ungehemmt ausleben konnte. Die beiden Lüftlinge lauern, von Büschen verdeckt, im Hintergrund der exotischen Parklandschaft, in der die letzten Vorbereitungen zum Bade getroffen werden. Soeben sind die ungebetenen Zuschauer von der Dienerin erspäht worden, die als mächtig bewegte Rückenfigur die Herrin mit dem Badetuch zu decken im Begriffe ist. Susanna sitzt entkleidet vor

*) Adolf Frey, Böcklin S. 161.

einem aufgehängten roten Teppich und schützt, von einer Ahnung drohender Gefahr bewegt, instinktiv Schoß und Brüste. Nur die buntgekleidete Mohrin, mit dem Ordnen der Gewänder beschäftigt, hat nichts bemerkt. Das dramatische Moment und das Streben nach psychologischer Vertiefung fehlt also auch hier nicht — obschon eine Zuspitzung der Situation, wie etwa bei Rubens und Rembrandt, nicht beabsichtigt ist — aber es tritt doch zurück gegenüber der unbekümmerten Freude am festlichen Glanz des farbenreichen Schauspiels, das die drei Frauen in der paradiesischen Landschaft agieren. Man beachte den großzügigen Aufbau der Gruppe, insbesondere die reizvolle Gegenbewegung der Dienerin und Susannas. Die machtvolle Silhouette der Jose in sattem Blau ist von so hinreißender Schönheit, das Ganze lebt so sehr von dem eleganten und doch monumentalen Schwung dieser Figur, daß man glauben könnte, sie sei gewissermaßen die Keim-

zelle der Komposition gewesen. Eine Abbildung vermag leider keinen Begriff vom Reichtum der farbigen Orchestrierung zu geben, die mit kräftigen und doch etwas stumpfen Lokaltönen arbeitet. Die großzügige Stilisierung der Figuren, die flächige Behandlung der Landschaft und die dekorative Farbigkeit des Ganzen erinnert an köstlich gewirkte Teppiche und erzeugt die Stimmung eines Märchens aus „Tausend und eine Nacht“.

Märchenhaft, wie eine zauberische Lichterscheinung, die der nächste Augenblick zerstört, wirken die in der Waldeinsamkeit badenden Mädchen von Theo Glinz (St. Gallen). Ein magisches, goldenes Licht umflutet den fast durchsichtigen Körper der zum Wasser hinabsteigenden Schönen und droht ihre melodischen, zarten Umrisse aufzulösen. Ihrer strahlenden Helligkeit dienen die beiden Gefährtinnen als dunklere Folie. Perlmutterfarbene Reflexe spielen reizvoll über die nackten Körper. (Schluß folgt).

Josef Anton Henne *).

Mit Bildnis.

Wer ist Josef Anton Henne? Die einzige Antwort: Der Dichter des „Luaged, vo Bergen u Tal“. Noch vor rund zehn Jahren wurde das schöne Abendlied allgemein dem Berner Pfarrer und Volksliedsänger G. J. Ruhn zugeschrieben. In der glücklichen Melodie Ferdinand Hubers flatterte es hinaus in die Welt, unter jedem Dache, von jedem sangslustigen Herzen wurde es begrüßt, und man fragte gar nicht mehr danach, wie es das Schicksal der Volkslieder ist, wer es uns geschenkt. Es hatte den Klang und den innigen, heimeligen Ton des Dichters von „Hame-n-Ort es Blüemli gseh“, „I de Glühne ist mys Läbe“, „Der Ustig wott cho“, „Juhe, der Geißbueb bin i ja“, u. a. Man nahm gar keinen Anstoß an den fremden Mundartformen, wie auch der Dichter offenbar auf Reinheit seines Idioms wenig hielt. Denn er mischte unbedenklich Sarganser- und Bernerlaute und entwuchs einer Zeit, die in sonderbarer Mißkennung unserer Mundarten mit namhaften Leuten von einer Mittelsprache aus verschiedenen Dialekten träumte. Huldigte er doch selbst noch der Ansicht: „Was man Dialekttreue heißt, geht bloß den Sprachforscher an, kümmert den Dichter aber nicht.“ Aber über alle Unreinheiten hinaus bildet das:

„Luaged, vo Bergen u Tal“ ein Juwel in unserem mundartlichen Volksliedschatz. Es zählt zu den wenigen Besten, die nie alt werden und uns immer wieder ans Herz greifen durch ihre packende Schlichtheit, die Tiefe und Anmut der Empfindung, das warme Naturgefühl und die dankbare Frömmigkeit, die felsenfest baut auf den Vater im Himmel. Dies Lied wird bleiben. So legen wir getrost in die eine Wagschale seine von prunkloser Heimatliebe erfüllten dreißig Verse, in die andere das Heldengedicht „Diviko“ und das „Wunderhorn“ oder die „Lemanschlacht“ mit ihren 15248 Versen: die fünf Strophen haben mehr Gewicht, und Josef Anton Henne wird nie für uns werden der Schöpfer des „Diviko“. . . Bis jetzt haben wir von seinem Leben nicht viel gewußt. Neulich wurde es uns von Dr. Karl Heinrich Reinacher dargestellt in anziehendem Lebensbild **). Jeder Freund heimischer Literaturgeschichte, schweizerischen Kulturlebens und vaterländischer Geschichte wird es begrüßen. Nicht etwa, daß es uns spannende äußere Schicksale entrollte, aber weil es uns eine ganze, reiche Zeit heraufbeschwört und in diese hinein einen entschieden ungewöhnlichen Mann und Charakter stellt. Immerhin, ein schönes Stück äußeres Schicksal

*) Vgl. hierzu Karl Heinrich Reinacher, „Das „Heldenbuch“ eines Vergessenen“ in Bb. XX der „Schweiz“ (1916) S. 652/54. A. d. R.

**) St. Gallen, Kommissionsverlag der Fehr'schen Buchhandlung, 1916.