

Zeitschrift: Berner Rundschau : Halbmonatsschrift für Dichtung, Theater, Musik und bildende Kunst in der Schweiz
Herausgeber: Franz Otto Schmid
Band: 1 (1906-1907)
Heft: 19

Artikel: Die Wanderausstellung des schweizerischen Kunstvereins
Autor: Kesser, Hermann
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-748297>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

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

Wie lieb' ich ihn, den lüßen, Ichweren Herbst,
Und diele Blätter rot und gelb und braun,
Die selbst die Todesstunde leuchtend feiern,
In letzter Schönheit ohne fahles Graun.

Wie lieb' ich sie, die lüßen, Ichweren Seelen,
Mit Lebensfrüchten überreich beladen,
Die Ichwebend zwischen Tod und Traum
Im Werden niemals laß sich baden.

Wie lieb' ich sie, die müden, blassen Frau'n,
Die sich die Kränze aus den Haaren legen,
Mit abgrundtiefem, letztem Liebesblick
Beglänzen noch den duft'gen Blumenlegen.

Wie liebe ich sie alle, alle, alle,
Die auch im Sterben noch das Leben ehren
Und uns den Tod mit vollem Kranz zu zieren,
Mit Mohn und Epheu, weißen Rosen, lehren.



Die Wanderausstellung des Schweizerischen Kunstvereins.

Von Hermann Kesser-Zürich.

Ueber eine Wanderausstellung des Schweizerischen Kunstvereins schreiben, heißt ein Klagelied über die schlechte Beteiligung der Schweizer Künstler und die Unzulänglichkeit der Ausstellungslokale anstimmen. An diesen zwei Übelständen ist aber sozusagen niemand schuld und so kann auch niemand dafür verantwortlich gemacht werden. Das Ausstellungswesen der Schweiz kann sich nicht sprungweise zu der Höhe ent-

wickeln, wie sie neuerdings in ausländischen Großstädten vorzukommen pflegt, denn nur langsam setzt sich das Geld in Bewegung, um die Schweizer Kunst, die sich in umgekehrtem Verhältnis zu diesem Ausstellungsweisen zu entwickeln scheint, zu alimentieren. Und trotzdem. Wer mit gewissen Vorstellungen von dem Wachstum und der Bedeutung der Schweizer Kunst, von ihren Haupterscheinungen, die so stark und überzeugend dastehen, nach Arau, dem ersten Ausstellungsort des „Turnus“ kam, wird sich einer starken Enttäuschung nicht erwehrt haben. Ferdinand Hodler, Albert Belti, Max Buri, Hermann Gattiker und mit ihnen eine Anzahl der hervortretendsten Talente unter den Zürcher Malern, fehlen. Runo Amiet, Giovanni Giacometti, die in diesen Tagen gemeinsam mit dem Zürcher Sigismund Righini und dem Luzerner Hans Emenegger in St. Gallen eine Sonderausstellung veranstaltet haben, blieben der Ausstellung ebenfalls fern.

* * *

Unter solchen Umständen scheint die jüngere und neue Schweizer Malerei diesmal, soweit gereifere Künstler und bekannte Namen in Frage kommen, einzig durch eine Gruppe von Berner Künstlern getragen, durch Emil Cardinaux, Ernst Lind und Plinio Colombi, denen sich als Vertreter entsprechender malerischer Weltanschauungen Aargauer Künstler, wie Max Burgmeier und Ernst Bohlens, L'Eplattenier, ein Maler aus Chaux-de-Fonds, Max Brack aus Bern, Schobinger aus Luzern und einige weitere beigefellen, die mehr oder weniger Verwandtschaft mit Ferdinand Hodler aufweisen. Augenfällig wirken diese Genannten schon durch ihre Anordnung auf gemeinsamen Wänden, wodurch wenigstens in einer Abteilung der Ausstellung eine gewisse Eindrucks-Einheitlichkeit erzielt wurde. Im übrigen muß hier eingeschaltet werden, daß man den verfügbaren Raum nach tunlichster Verwendbarkeit ausgenützt hat und schon in der Verteilung der Bilder allgemeine Hinweise auf die Bewertungsgrade zu geben suchte. In dem gut geheizten Hauptraum des Arauer Saalbaues hingen die Berner, die Münchener Künstler und die Westschweizer. Auf dem erhöhten Podium waren die Schwarz-Weiß-Kunst und die kleinen Formate, Zeichnungen und Aquarelle untergebracht. Der Nebenraum vereinigte die ältere Kunst, die Malerei der Blumenstücke, Porträtköpfchen, Stilleben und Unterhaltungsbilder, vereinigte diejenigen, die erst Maler werden wollen, um dazwischen hin und wieder eine Arbeit von Talent und ein Werkchen zu zeigen, dem die Existenzberechtigung sicher nicht abzuspochen ist. Unschwer widersteht man der Versuchung, in dieser Abteilung Zensurenverteilungen vorzunehmen. Und auch an eine Inventarisierung des Dilettantischen, Unfertigen und Mittelmäßigen heranzutreten, das in diesen Räumen

zu finden ist, wäre, zumal die Liebhaber solcher Kunst nicht umzustimmen sind, eine ungedankte Aufgabe. Bemerkenswert scheint mir, daß die Genremalerei seit Jahr und Tag in der Schweiz, wie anderweitig nicht mehr mit unter den alten Marken auftritt: Die geläufigsten Titel, wie zum Beispiel „Liebesfrühling auf der Alm“, „Der Besuch“, „Verlorenes Glück“, „Ein guter Tropfen“ und wie diese alten lieben Bilder sonst benannt wurden, sind verschwunden. Die Genremalerei hat offenbar auf dieses Rüstzeug verzichtet, wenn sie auch, wie Technik und Absicht gewisser Bilder erweisen, noch rüstig fortbesteht.

Immerhin berechtigt das Zurückgehen der Genremalerei zu den schönsten Hoffnungen und die kräftige Wertbetonung der Malerei, die um ihrer selbst willen da ist, muß auf die Dauer dazu führen, daß sie demnächst auf modernen Ausstellungen die Alleinherrschaft hat.

Auf der Marauer Ausstellung sprachen, wie auf der Mehrzahl aller Ausstellungen der letzten Jahre, die Landschaftler das entscheidende Wort, eine Tatsache, die jetzt so häufig festgestellt werden muß, daß sie bald aufhören wird, erfreulich zu sein. So sehr nämlich die abertausend Ausdrucksmittel für die Wiedergabe rein landschaftlicher Vorwürfe eine Einseitigkeit in technischer Beziehung ausschließen und der Entwicklung in malerischer Hinsicht durch die Wahl des Stoffes kein Damm gesetzt ist, von so entscheidender Bedeutung ist trotz alledem das Problem der Wiedergabe des menschlichen Körpers an sich und des Menschen im Zusammenhange mit der Natur. Ich glaube nicht fehl zu gehen, wenn ich das Fehlen von Figurenmalern nicht etwa mit einer philosophischen Deutung zu erklären suche, mit einem Verzicht auf den alten anthropozentrischen Standpunkt, sondern auf viel einfachere Ursachen zurückführe: Auf eine gewisse Bequemlichkeit und eine starke Ausnützung des Dogmas von der Gleichwertigkeit und Gleichgültigkeit aller Stoffe. Der Mangel an Figurenmalern, der schon bei der letzten großen Revue der schweizerischen Kunst, dem „Salon“ des Jahres 1905 in Lausanne zutage trat, wird immer deutlicher bemerkbar und äußert sich bei der Turnusausstellung unter anderen durch das vollständige Fehlen irgendwelcher größerer Aktmalereien. Nicht einmal auf dem Gebiete des Porträts sind bemerkenswerte Taten zu verzeichnen und nur die Gewißheit, daß statt dessen die Landschaftsmalerei mit Werken zur Stelle ist, die sich weit über das Herkömmliche erheben, vermag einigermaßen über das hartnäckige Festhalten an landschaftlichen Motiven hinwegzusetzen.

Was man unter *pièce de résistance* versteht, ist zwar auch hier nicht vorhanden. Aber darüber braucht es kein Bedauern. Große aufdringliche Formate, nutzlose Kraftverschwendungen geben keine Gewähr für das Vorhandensein ständig wirkender Schöpferkräfte, und lieber wie die Kolossalitäten, nach denen das Publikum früher in Schaubuden

suchte, sind uns die Zeichen für das systematische ehrliche Schaffen der Berner Künstler, die von Hodler ausgegangen sind und seinen Stil weiterzubilden suchen. Da ist Ernst Lind, da ist Emil Cardinaux, zwei kräftige Sprossen der neuen von Hodler geweckten malerischen Kultur, jeder ein Mann, der mit beiden Beinen steht und sich kräftig behauptet. Linds Damenbildnis ist eines der Standardwerke der Ausstellung. Man muß bei ihm verweilen. Es ist ein typisches Werk bester neuer Porträtkunst. Früher wußte man nicht, was man mit den modernen Damenkostümen anfangen wollte. Selbst auf Bildern von halber Höhe und auf Brustbildern störten die Modezutaten und das Porträt konnte sich nicht von der Kostümmalerei losmachen. Wie solche Aufgaben mit Geschmack und Sicherheit gelöst werden, zeigt Linds Brustbild einer Dame in rotem Kleide auf dem natürlichen Hintergrund von Bäumen. In jeder Linie suggestiv und überzeugend, einfach in seiner Anordnung und wirksam in dem vollsaftigen rot-grünen Farbenzusammenklang.

Der gleiche Künstler weiß in zwei Landschaften seine dekorativen Absichten mit stärksten koloristischen Mitteln zu erreichen, ohne Zeichnung und Stimmung des Naturausschnittes zu opfern. Der handfeste ouvrier des Porträts wird in der Landschaft ein feiner Stimmungsempfänger.

Bei Cardinauxs größerem Landschaftsbilde finden sich entsprechende Eigenschaften mit einem hochentwickelten Gefühl für Raumeinteilung und tonige Malerei vereint. Das „Wetterhorn am Abend“ dürfte (wie schon des Künstlers Hochgebirgsbild der letzten Turnusausstellung, „Die Gastlosen“) zu den glücklichsten Taten auf dem Felde der „monumentalen“ Hochgebirgslandschaft gehören. Das Beiwort „monumental“ kommt diesen Bildern zu, weil sie übersichtlich sind und in einem richtigen dekorativen Verhältnis zum Raume stehen. Das muß im Hinblick darauf, daß der Sinn für diese Bedingungen der Landschaftsmalerei lange Zeit abhanden gekommen war, von Zeit zu Zeit betont werden.

In einem Formate kleineren Umfangs, der „Wirtschaft zum Lärchli“, gibt der Künstler ein Beispiel für seine Fähigkeiten volkstümlicher Vorwürfe (in unserem Falle eine Gartenwirtschaft mit Sonntagsspaziergängern) mit künstlerischen Ausdrucksmitteln und als Maler zu behandeln. Das lustige sonnige Bild mit der Feiertagsstimmung hängt in der Nähe einer seltsamen Hochgebirgslandschaft. Es sind die „Berge“ des Engadiners August Giacometti, das neueste Werk seiner archaisierenden Flächenkunst, anscheinend ein Entwurf für ein dekoratives Mosaikgemälde.

Große Darstellungswärme zeichnet den Aarauer Max Burgmeier und Stilbewußtsein verrät trotz seiner Vortragsschwerfälligkeit Ernst Bolens, ebenfalls ein Aarauer, während Surbeds Brienzersee zu sehr den Eindruck einer Hodlerschen Nachempfindung übermittelt, als daß sich über das persönliche Können des Künstlers reden ließe. Was ihnen

fehlt, das hat dagegen Plinio Colombi aus Kehrsatz, ein Künstler, der zusehends nach oben geht und farbigen Stil und Geschlossenheit findet.

* * *

Seit langem verfolgt man das Schaffen eines Zürcher Künstlers, der bei dem Münchener Tiermaler Zügel in die Schule ging: Adolf Thomanns. In der Farbe von mäßiger Helle, in seiner koloristischen Skala dezent und zurückhaltend, ist er ein Künstler von reinsten malerischen Absichten, scharfsäugig in der Wiedergabe der Bewegungszustände des Tieres, wie der Natur überhaupt, geschmackvoll in der Gestaltung seiner Anschauungswelt zu einem malerischen Ganzen und virtuos in der Beherrschung des Raumes. Wer die Arbeiten des Künstlers verfolgt, der weiß, daß es in Thomanns Schaffen keinen Stillstand gibt. Die Bilder der Turnus-Ausstellung lassen den Künstler in zwei kleineren Werken (einer Walliser Kuhherde und einem Bauernhof), auf eine seiner Hauptfähigkeiten nachprüfen: Nur das Wesentliche eines malerischen Eindrucks mit einem stillen aber sicheren Temperament zu erfassen und hinzuschreiben und von allen Elementen abzusehen, die für die malerische Wirkung gleichgültig sind. Auf Schönheitseffekten, auf den Wohlklang zeichnerischer Faktoren, die er im Bild zurückstellt, geht Thomann in seinen Holzschnitten aus, in denen er ebenfalls das Tier darstellt. Es sind mit strengster stilistischer Konzentration gegebene Abkürzungen der Erscheinungswelt, klar in der Form, energisch im Ausdruck.

So weit wie Zügel ist ein anderer Tiermaler der Ausstellung, Franz Elmiger, noch nicht vorgeschritten. Seinem pflügenden Gespann haftet etwas flüchtiges an, und die Farben halten noch nicht recht zusammen. Das ändert nichts daran, daß der künstlerische Wille und Geist dieser Arbeiten, ebenso wie bei der Genferin Marguerite Guillard und ihren dunkelfarbigen etwas pazigen Studien nach häuerlichen Innenräumen, ein guter ist. Andere Westschweizer, der Walliser Edmond Bille, der Genfer Estoppen und der schon einmal erwähnte L'Eplattenier arbeiten rein landschaftlich, Bille mit einer müden Farbenschwere und Lichtlosigkeit an der Schilderung eines Walliser Bergdorfes. L'Eplattenier und Estoppen mit Betonung linearer Stimmungselemente.

Die mächtigen parallelen Baumvertikalen, der feine Braun-Gelb-Grau-Akkord der „Schneeschmelze“ L'Eplatteniers lassen die Erinnerung an die empfindsamen Landschaften des Karlsruher Ludwig Dill wach werden. Estoppens sentimental monotones Rhone-Ufer, ein Gedicht auf die Melancholie der entlaubten Ufer-Allee, leitet mit seinen lyrischen Tönen zu einer Gruppe Schweizer Landschaftler über, die sich längst in die vorderen Reihen der Münchener Maler gestellt haben, zu Wilhelm Ludwig Lehmann, Karl Theodor Meyer-Basel und Otto Gampert.

* * *

Wilhelm Ludwig Lehmann, der im Kreise der Sezession in München eine führende Stellung behauptet, ist die stärkste lyrische Begabung unter diesen Landschaftern. Er war einer der ersten, der aus den Entdeckungen des Impressionismus die Folgerungen für die Stimmungslandschaft zog, gröbere Ausdrucksmittel zur Erzielung dramatischer und lyrischer Akzente verabschiedete und auf den Wegen der neuen Malerei unbekanntere Möglichkeiten der Naturwiedergabe erschloß. Sein Werk ist ein Ausfluß des angewandten und umgestalteten Impressionismus. Von Detailzufälligkeiten, die gewissenhafte Impressionisten peinlich wiedergeben, sieht er — den geschlossenen Stimmungswirkungen zu Liebe — grundsätzlich ab. Form, Farbe und Licht seiner Darstellungen sind nicht Selbstzweck, sondern dem musikalischen Hauptakkord des Bildes eingefügt. Bei der Wahl seiner Stoffe geht er den landläufigen Feld-, Wald- und Wiesen Schönheiten und allen ans Theatralische streifenden Stimmungen geflissentlich aus dem Wege. Nicht bleichsüße Mondscheinsbilder, sondern nächtliche Landschaften, die den Mondeszauber gerade noch ahnen lassen, nicht tobende Gewitterschrecken, sondern die ungleich stimmungsvolleren Augenblicke, die diesen Schrecken vorangehen und folgen: Das sind die Gegenstände seiner stimmungsgesättigten, ernstesten und dunkelfarbigsten Landschaftsbilder. Meyer-Basel, ein Maler mit mehr Beobachtungsnerven, geht im Vergleich zu Lehmann mehr ins Kleine. Es ist kein Zufall, daß er sich als Landschaftler besonders auf graphischem Gebiete (durch zahlreiche Radierungen) betätigt. Auch das kleinere Format seiner farbigen Werke, die Neigung, bei der Schilderung der Natur mehr bei den Einzelheiten zu verweilen, unterscheiden ihn von Lehmann und seiner von möglichst großen und einfachen Vorwürfen getragenen Stimmungssymbolik. Meyer ist außerdem minuziöser und launischer, beweglicher in Farbe und Technik. Alle beiden aber haben den Vorzug, daß sich Wollen und Vollenden, was aus Lehmanns „Berninapazhöhe“ und „Chiemseelandschaft“, aus Meyers liebevollem Bodensee-bild („Bei Arenaberg“) und seinem „Abend am Untersee“ ersichtlich ist, vollkommen decken. Otto Gampert erscheint auf dem „Herbststurm an der Insel Reichenau“ als ein Epigone Adolf Stäblis. Das Bild ist aber wie der „Glüelapaz“ ein reifes und eigenes Werk und darf wie Emanuel Schalteggers „Hallstättersee“ den wesensverwandten Schöpfungen dieser Schweizer Landschaftsgruppe zugeählt werden.

* * *

Hans Beatus Wieland, ein Schweizer Künstler, den man als ein gewichtiges Glied der Münchener Schweizer Malerkolonie kennt, ist mit seinem Kolossalgemälde „Heimatland“ erschienen, einer monumentalen Schöpfung der besten Heimatkunst, über die angesichts der Tatsache, daß sie längst auf dem Wege einer trefflichenervielfältigung in Steinzeichnung

in der ganzen Schweiz Verbreitung gefunden hat, nichts neues mehr zu sagen ist.

Den Ehrenplatz der Ausstellung in Aarau nahmen Burnands „Berner-Alpen“ ein, ein Werk, das sich den Landschaften des Künstlers als eine neue Tat einfügt. Mit Pietät und mit feierlichen Empfindungen hat Burnand das überwältigende Schaustück des Jungfrau-Eiger-Mönch-Massivs hingestellt, die Offenbarung eines Meisters, der in der Natur mehr sieht, als Modelle zu Landschaftsbildern. Dagegen ist auf dem großen Landknechtsbilde zu viel Kostüm, zu viel Farbenbuntheit und zu wenig von jenen großen und überzeugenden Linien, die den Bildern Burnands trotz ihrer bewußten Abwendung von allen modernen Ausdrucksmitteln immer eine Sonderstellung geben. Es wird — fürchte ich — wenige von uns froh machen . . .

Um diese augenfälligen Hauptwerte der Ausstellung gruppierten sich wie immer ein paar Namen, die in der Masse der Bilder und Zeichnungen nicht recht zu Worte kamen, aber um guter Arbeiten willen zu unterstreichen sind.

So müssen Otto Ernst, ein junger Maler, wegen zwei anspruchsloser aber talentvoller Arbeiten (einem kleinen Temperabilde landschaftlichen Inhalts und einer technisch bemerkenswerten Farbstiftzeichnung), Mangold-Burkhard ob seines an Ferdinand-Kellersche Technik erinnerndes „Rheimbett bei Lauffenburg“, Jacques Ruch mit einigen seiner bekannten hellen Glarnerlandschaften, Schobinger-Luzern mit Rücksicht auf recht talentvolle Stilübungen auf landschaftlichem Gebiet, Otto Wyler aus Aarau mit vier vielversprechenden Erstlingswerken und Martha Cunz mit einer flotten und frisch gemalten Freilichtstudie, erwähnt werden.

Ein Mehr von Namen ohne breiteren Commentar würde der Charakteristik der Ausstellung nichts beitragen. Die plastische Abteilung, in der Heers Jakob Burkhardt-Büste, neben Talentäußerungen der Schwerzmann-Zollikon, Wanger-München und Hans Conrad Frey-Zürich im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen dürfte, die graphische Abteilung, in der eine neue gute Arbeit in Form eines Farbenholzschnittes von der Hand von der in München lebenden St. Gallerin Martha Cunz und gute Steinzeichnungen (Halbakte) von dem Lausanner Fortuné Bovard zu finden sind, können das Bild von schweizerischer Plastik und Graphik genau so wenig ergänzen, wie die zweihundert Tafelbilder, die sich für den „Turnus“ zusammengefunden haben, das Bild von der Malerei. Dazu müßten die Schweizer Künstler auf der Ausstellung des schweizerischen Kunstvereins lückenloser und programmäßiger vertreten sein, als dies zur Zeit der Fall ist. Andernfalls aber wird die Ausstellung immer nur eine bescheidene Episode des schweizerischen Kunstlebens bleiben.