

Zeitschrift: Berner Rundschau : Halbmonatsschrift für Dichtung, Theater, Musik und bildende Kunst in der Schweiz

Herausgeber: Franz Otto Schmid

Band: 1 (1906-1907)

Heft: 7

Artikel: Schweizer Künstler auf der Münchner Sezession 1906

Autor: Gagliardi, E.

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-748233>

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: 30.03.2025

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

Blicke hinabzufahren und in die Wolke von weißen Tauben zu stoßen, die um den Turm irrte. Flocken entstäubten dem Schwarm und entsunkelten. Und mit roten Fängen freisten die Edelräuber und ihr Schrei, geboren aus ungesättigter Gier, umgellte gleich einer Siegesfanfare den Freiberg der erschlagenen Bauern.

Victor Hardung.



Schweizer Künstler auf der Münchner Sezession 1906.

Von E. Gagliardi.

Bu der am 31. Oktober geschlossenen Ausstellung der Münchner Sezession haben eine ganze Reihe schweizerischer Künstler ihre Beiträge geliefert. Fritz Burger, Ferdinand Hodler, W. L. Lehmann, C. Th. Meyer-Basel, Ad. Thomann-Zürich und Hans Beat Wieland sind in den Gemäldesälen zum Teil mit hervorragenden Bildern vertreten; Ad. Thomann und Paul Klee in Bern haben zu der graphischen Abteilung beigesteuert. Während nun im Glaspalast eigentlich nur Albert Welti mit einem neuen Bild, den Auszug der Genien aus dem Hause eines Verstorbenen darstellend, charakteristisch aus der grauen Einförmigkeit des großen Gemäldemarktes heraussticht, liefern die Obengenannten zu der Physiognomie der diesjährigen Sezession interessante und zum Teil entscheidende Züge. Deshalb mag auch nach Schluß der Ausstellung von ihren Bildern kurz die Rede sein.

Das künstlerische Schwergewicht dieser schweizerischen Gruppe liegt nun ohne Zweifel in den zwei Landschaften, die W. L. Lehmann ausgestellt hat. Die zurückhaltend feine Darstellungskunst dieses wahrhaft vornehmen Malers ist unter anderem auch aus den Gemälden vertraut, die den diesjährigen Turnus geziert haben. Anscheinend anspruchslose Motive weiß er zu einer Größe zu steigern, die dem schlichten Thema oft fast etwas Monumentales geben; große Wolkenschauspiele verleihen der Landschaft manchmal einen heroischen Zug, und die zarteste Luftperspektive gibt den Formen jene Weichheit und Unaufdringlichkeit, welche den außergewöhnlichen Wert der Leistung nur einem fein geschulten Auge und dem empfindlichsten Sinn überhaupt wahrnehmbar machen.

Die zwei Bilder, die in der Sezession zu sehen waren, gehören zu seinen besten. Das eine, „Herbsttag“ betitelt, zeigt eine wellig bewegte Bodenfläche ohne andere Bewachung als zwei den Horizont vereinzelt überschneidende, auseinander gerückte Baumgruppen, von denen die hintere nur mehr mit den Kronen sichtbar wird. Über dieser völlig anspruchslosen Landschaft treibt nun ein graues Gewölk, das der Herbstwind in auseinandergerissenen Fetzen vorwärts jagt. Keine Figur und Staffage zieht das Auge ab; was lebt und sich bewegt, sind die Wolken allein. Die Schönheit des Bildes liegt in dem lockern, mit kräftigen Kontrasten arbeitenden malerischen Vortrag, der das unruhige Drängen einer Übergangsjahreszeit mit vollendeter Wahrheit wiederzugeben vermag. Die Wolkenformation scheint sich im nächsten Augenblick schon zu ändern, und die fast leer gelassene Landschaft ist überreich an bewegtem Leben.

Das zweite Bild, „Aufziehender Sturm“, gibt ein Motiv, wie es etwa Stäbli in seinen bekanntesten Stücken gestaltet hat: über dunkle Felder weg ein Anblick auf einen silbrig erglänzenden See, auf den aus dunklem Gewölk ein überraschender Sonnenreflex fällt. Hinten zieht sich eine gewittrige, tiefblaue Ferne in flachen Hügelkämmen hin; mächtiges Gewölk treibt über dem Land und scheint sich in den See hinunter zu senken. Der Wind biegt die seitlich aufragende Baumgruppe herum und im nächsten Augenblick wird sich das Unwetter entladen.

Auch hier erfreut wieder die diskrete Bornehmheit des Vortrags, bei aller Verwendung kräftiger Kontraste. Mit Stäbli verglichen, könnte man den Unterschied etwa dahin definieren, daß hier ein feinerer malerischer Sinn und ein schwächeres dramatisches Vermögen einen ähnlichen Vorwurf ergriffen haben. Ohne Rückhalt darf ausgesprochen werden, daß in W. L. Lehmann, nach Sandreuters Tod, das bedeutendste landschaftliche Talent zu erblicken ist, das die deutsche Schweiz gegenwärtig besitzt. Das erste unter den genannten Bildern gehört zu den abgeklärtesten, innerlich reifsten Leistungen, die sich in diesem Jahr auf der Sezession befanden.

C. Th. Meyer-Basel, der im Glaspalast unter anderem auch recht schwache Sachen ausgestellt hatte, war in der Sezession wenigstens mit einer guten Leistung vertreten: sein „Pilsensee“ gibt mit dem Blick auf das zwischen gelblich gewordenen Ufern hingestreckte Wasser, das Dorf und den Kirchturm, der sich im Hintergrund erhebt, und auf die entlaubten Bäume, eine in freiem, malerischem Vortrag gehaltene Schilderung, die seinen schon recht abgewaschenen Bodensee- und Rheinmotiven unendlich überlegen ist. Das „Rheinufer bei Stein“, das er außerdem ausstellt, gehört in jene wenig erfreuliche Kategorie, die einen immer dünneren Aufguß ursprünglich fein gesehener Vorwürfe darstellt.

Von Adolf Thomann-Zürich war eine Pferdeschwemme zu sehen; ein Knecht reitet auf braunem Gaul ins Wasser hinein, den zweiten am Zügel führend. Nackte Jungen machen sich mit den übrigen Pferden zu schaffen, und ein niedriger Holzsteg schließt den Hintergrund ab. Das Ganze geht mit seinem Vorwiegen eines kraftlosen Rotbraun, mit dem Mangel an schärferer individueller Physiognomie nicht über die gute Durchschnittsleistung der Moderne hinaus.

Hans Beat Wieland hatte, außer einem Gemälde „Bergsonne“, zwei Aquarelle ausgestellt, die das alte Problem der Schneelandschaft wieder aufgreifen. Die Schwierigkeit, bei verschwindender Bodenform noch eine Raumillusion herauszubringen und die strahlende Leuchtkraft der Winterlandschaft mit den armen Mitteln des Pinsels wieder zu erzeugen, hat z. B. auch W. Leistikow zu ähnlichen Versuchen geführt. Wielands Aquarelle stehen jedenfalls weit über dem Ölbild, das er gleichzeitig zeigte: eine Dame wendet sich da von einem Berggipfel der Hochgebirgswelt zu, deren Gletscher und Spitzen den Hintergrund schließen; der Wind fällt in die Kleider, und die abgewandte Figur greift nach dem Hut, den er mitzunehmen droht. Die unter den Steindrucken von Teubner erschienenen Blätter zeigen, wie unausgesetzt der Künstler sich mit der Darstellung des Hochgebirges beschäftigt. Das Bild selbst vermag mit seiner unharmonisch-grellen Farbe und der schlechten Stellung der Figur im Ganzen des Raumes nicht tiefer zu interessieren.

Fritz Burger hat ein kleines Mädchen gemalt, das sich in Rosajäckchen und kaffeebraunem Rock, ein blaues Band im Haar, auf einem weißen Rohrstuhl dehnt. Man hat das Ding einen Augenblick allein gelassen, und aus der offenen Türspalte fällt ein heller Sonnenstreif auf das Kindchen. Der volle, warme Zusammenklang der braunen Töne von Teppich, Polster und Parkett, die graubraune Wand und der weiße Kindertisch machen das Bild zu einer malerisch höchst anziehenden Leistung.

Die große Diskussion in der Ausstellung aber riefen die fünf Bilder Ferd. Hodlers hervor. Nachdem auch der private Kunstsalon Wimmer seine Hodlerausstellung arrangiert hatte, ist dem Münchner alle Gelegenheit gegeben worden, sich über diese umstrittene Künstlerpersönlichkeit zu informieren.

In der Sezession sind mit einer Ausnahme nur Bilder aus den letzten Jahren und lediglich solche von symbolischem Gehalt gezeigt worden. Daß das nur ein Teilbild gibt und zum Urteil über eine einzige Seite von Hodlers Schaffen berechtigt, versteht sich da von selber. Der Maler der Schweizerkämpfe kommt dabei sowenig zum Wort, wie der originelle und kraftvolle Landschaftler.

Das kleinste Bild, „Abendruhe“, zeigt eine Frauengestalt, die in weiß-blauem Kleid einen Gartenweg zwischen runden fleegrünen Rasenhügeln hinunterwandelt, die Hände ruhevoll über dem Leib zusammengelegt.

„Blick ins Unendliche“: eine Felsklippe am Meer, mit ein paar Rasenflecken, von der aus ein nackter Jüngling, sich an die Brust fassend, ins Weltmeer hinausstarrt. Weit hinter ihm liegt das Gestade, an dem schon keine Menschen mehr wohnen, und nur ein paar kahle Klippen kommen bis zu dem Standort vor, den er sich zu seinem Ausblick gewählt hat.

„Die Wahrheit“ zeigt in der Mitte des Bildes ein nacktes, auf einem Rasenfleck stehendes Weib. Um sie herum haben athletische, in schwarze Tücher gehüllte Männergestalten sich abgewandt, um der Gewalt der hüllenlosen Wahrheit sich krümmend auszuweichen.

„Jüngling und Mädchen“ stellt vier lebensgroße weibliche Wesen dar, mit naß an den Leib sich anschließenden Gewändern, im Weggehen noch einen letzten Blick auf einen Zweige tragenden nackten Knaben werfend, um dann, Hand in Hand, in die gelbe Sandwüste hinauszuwandern, in der ein paar vertrocknete Grasbüschel noch kümmerlich vegetieren.

„Die Lebensmüden“ endlich sind eine von 1892 stammende Wiederholung des Breitbildes im Museum von Bern: fünf weiße Kuttenmänner sitzen in feierlich-symbolischem Parallelismus auf einer Holzbank, und nur dem mittleren ist das Gewand von den Schultern gesunken.

In den beschränkten Raumverhältnissen des Sezessionsgebäudes war das Mögliche getan worden, um diesen dekorativen Gebilden einigermaßen zur Wirkung zu verhelfen. Sie sind, statt in den Gemäldesälen, in einem der Oberlichträume untergebracht worden, die sonst für die Plastik reserviert bleiben. Auf weißer Wand, ohne die Konkurrenz mit andern Farben, die ihre malerische Starrheit akzentuieren würden, wirkten diese seltsamen Phantasien annähernd freskenmäßig, wie sie konzipiert worden sind. Die figurale Kunst Hodlers trägt ja überhaupt diesen monumentalen Zug.

Daß das Publikum in der Mehrheit sich aus diesen Symbolismen nichts zu machen wußte, würde über Wert oder Unwert nichts beweisen: den großen Malern des 19. Jahrhunderts ist es in der Regel auch nicht anders ergangen. Die Abwesenheit alles gewohnten Reizes von Farbe, Form und Landschaft würde die Verwirrung genügend erklären. Daß die Symbolik endlich in der Hauptsache stofflich zu ergründen ist, möchte die oben gegebene Beschreibung erweisen. Allein ein Vergleich des älteren Bildes von 1892 und der seitherigen Leistungen stimmt doch sehr nachdenklich.

In den „Lebensmüden“ haben wir eine ergreifende Ausdruckskraft der Form: diese gekauert sitzenden Gestalten mit den gefurchten Zügen, die umklammerten Hände und die gesunkenen Arme sprechen eine Sprache von erschütternder Gewalt. Wie sind in diesen grauköpfigen Alten Typen des Lebenskummers gestaltet! Die einförmige Wiederholung des ewig gleichen Motivs, das nur in der Mittelfigur seine Unterbrechung findet, mag in einer Periode der Genrefunst verblüfft haben; aber für diese Monumentaldarstellung des Leids hat sie ihre volle innere Berechtigung.

In den jüngeren Bildern nun haben wir einzig noch einen gewissen Reiz der rhytmischen Bewegung und Raumdisonierung. Die Farbe, die immer schon kalt war, ist grell und schreiend geworden; wer diese schrillen Blau und Grün einmal gesehen hat, kann sie nicht mehr vergessen, so peinigend ist die Disharmonie geworden. Die Form vollends hat alles Charakteristische und jede künstlerische Notwendigkeit verloren: nicht nur häßlich, monströs, pathologisch ist sie geworden, sondern, was schlimmer ist, sie hat ihre organische notwendige Beziehung zum Inhalt der Darstellung eingebüßt. Die „Wahrheit“ ist ein mageres, langarmiges Geschöpf ohne Würde, und kein Mensch wäre imstande, wenn der Titel des Bildes durch einen Zufall abhanden gekommen wäre, aus dem Anblick den Gedanken des Künstlers zu erraten. Damit ist aber einer Symbolik, so weit man auch die Grenzen faßt, künstlerisch das Urteil gesprochen. Wenn uns Hodler nicht in den letzten Jahren so wundervoll frische Landschaften gezeigt hätte: aus den Symbolismen allein müßte man einen Niedergang der Gestaltungskraft vermuten.

In der graphischen Abteilung hatte Paul Klee aus Bern eine Sammlung von zehn Radierungen ausgestellt: „Weib und Tier“; „Der Held mit dem Flügel“; „Zwei Männer, einander in höherer Stellung vermutend, begegnen sich“; „Der Monarchist“; „Großer Phönix“ u. Es hält schwer, von der wahnsinnigen Anomalie dieser Formen einen einigermaßen deutlichen Begriff zu geben. Der wüßteste Traum kann so etwas nicht ersinnen; sondern allein eine konsequent auf ihr Ziel losarbeitende Tätigkeit, die Tier- und Menschenbruchstücke mit dem absolut Sinnlosen durcheinander quirlt, ist zu solchen Leistungen imstande. Das Frazen- hafte hat für die Künstler immer seine Anziehung gehabt; allein diese Gebilde gehen über die Verzerrung des Organischen weit hinaus. Der „große Phönix“ ist nicht bloß ein gerupftes mageres Huhn, dem man zum Hohne einige Federn hat stehen lassen: das eine Bein ist ein Stummel ohne Standfläche, die Brust ein Wulst, von dem sich keine Vorstellung geben läßt; die oberen Extremitäten sind Stand- und Flug- apparat zugleich und wieder keines von beiden. Dem Kritiker gebricht zum Verständnis hier jede Kompetenz, und also wagt er auch nicht zu

tadeln. Ein Stück echter Satire scheint ihm einzig in den „Zwei Männer, einander in höherer Stellung vermutend, begegnen sich“ gestaltet: wie die beiden Geheimräte vor einander kagbuckeln, ist mit höchster Komik karikiert.

Von Adolf Thomann waren kräftige Holzschnitte zu sehen, in denen das Braun der Schatten und die Kraft des Konturs aufs trefflichste aus den technischen Bedingungen zu Wirkungsmitteln umgestaltet worden sind.

In der plastischen Abteilung hatte der durch seine C. F. Meyer-Büste bekannte Cipri A. Bernmann eine ausgezeichnete Büste Defreggers ausgestellt: der gelbliche Ton des Marmors, die Fertigkeit, mit der den Rockpartien der Sockelcharakter bewahrt worden ist, statt hier die beliebte malerische Unruhe zu geben, vor allem aber die kraftvolle Vereinfachung der oft dargestellten, sympathisch regelmäßigen Züge des Mannes haben ein Werk von echt plastischer Ruhe und Klarheit ergeben.

Wenn man nun auf Zahl und Bedeutung der genannten Kunstwerke zurückblickt, so wird der starke Anteil des schweizerischen Elements an der diesjährigen Sezession ohne weiteres zu konstatieren sein. Für uns steht zu hoffen, daß das eine oder andere der Bilder wenigstens seinen Weg auch in die Schweiz, auf die Ausstellungen des Turnus und in die schweizerischen Städte finden werde; das Interesse und die Beschäftigung mit ihnen verdienen sie in jedem Fall.

