

Zeitschrift: Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art
Herausgeber: Visarte Schweiz
Band: - (1958)
Heft: 2

Nachruf: Victor Hugo Wiesmann †
Autor: Ritzmann, J.

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: 31.03.2025

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

farbe verträgt keine Füllmittel wie die Leim- und Emulsionsfarben. Da sie deckend ist, können die Aquarellfarbstoffe durch Mineralfarbstoffe ersetzt werden. Verwendet man dazu noch die hochwertigsten Klebstoffe als Bindemittel, so ist es heute möglich, eine Guaschfarbe zu machen, die alle Leim- und Emulsionsfarben an malerischen Qualitäten weit übertrifft.

C. Die *Temperafarben*. Hier scheint die Verwirrung komplett zu sein. Zugegeben, die Sache scheint hier auch komplizierter zu sein, aber im Grunde ist sie doch sehr einfach. Man muß nur etwas logisch sein und konsequent bleiben, und im Handumdrehen versteht man nicht mehr, warum das vorher alles so nebelhaft schien. *Tempera* kommt von zweckmäßig und gut mischen. Was soll nun aber da der Zweck, der besondere Zweck sein, da doch schließlich alle Farben irgendwie gemischt werden? Holen wir nur ein wenig aus: Wenn wir mit Fettstofffarben malen, müssen wir mit Löser verdünnen; wenn wir mit Klebstofffarben malen, können wir mit Wasser verdünnen. Im ersten Fall sind die Farbstoffe mit Fettstoff vermischt, im zweiten Fall mit Klebstoff, da ist weiter nichts dabei. Wenn wir nun aber gerne ein Fettstofffarbenbild malen möchten und dazu statt Löser gerne Wasser zum Verdünnen benutzen möchten, ja, da müssen wir die Sache diesem «Zweck entsprechend gut mischen». Wir müssen den Fettstoff im Wasser gut und fein emulgieren, dann läßt er sich mit Wasser weiter verdünnen, und wenn dann das Wasser verdunstet ist, so haben wir nur noch Fettstoff, als ob da nie Wasser dabei gewesen wäre. Da ist nun aber ein kleiner Haken dabei, der wie das Zünglein an der Waage entscheidet, ob es sich um eine Temperafarbe oder um eine Emulsionsfarbe handelt:

Wenn wir Fettstoff im Wasser emulgieren wollen, so brauchen wir Klebstoff dazu. Dieser Klebstoff im Wasser gelöst sorgt dafür, daß die Fettstoffteilchen nicht schon in der Emulsion zusammenfließen. Je mehr die Emulsion nun eintrocknet, desto konzentrierter wird die Klebstofflösung und desto weniger können die Fettstoffteilchen zusammenfließen, sondern bleiben wie der Farbstoff im Klebstoff eingebettet. Dies ist also eine *Emulsionsfarbe*, wie wir oben gesehen haben, und bleibt es auch in der Farbschicht. Man sagt, die Emulsion bricht nicht. Wenn aber die Fettstoffteilchen beim Trocknen doch zusammenfließen, was unter bestimmten Bedingungen und Mengenverhältnissen vorkommen muß, dann bricht die Emulsion beim Trocknen, und dies ist dann die *Temperafarbe*. Da hätten wir also einen Grund zur Verwirrung entdeckt: Weil beide Emulsion als Vehikel enthalten, meint man leicht, beides seien Emulsionsfarben oder beides seien Temperafarben. Der fundamentale Unterschied beim Trocknen erfordert zweierlei Bezeichnungen. Getrocknete Emulsionsfarbe ist eine feste Emulsion; getrocknete Emulsionsfarbe ist eine feste Emulsion; getrocknete *Tempera* ist absolut keine Emulsion mehr.

Ein mir bekannter Maler kaufte immer sechs Frischeier auf einmal, verschluckte jeweils sofort vier Eigelb als Treibstoff und mischte sich mit dem Rest und Farbstoff seine Eitempera, wie er meinte. In Wirklichkeit ergab das eine Emulsionsfarbe, im Hinblick auf das Wenige an fein verteiltem Eieröl, das blieb, schon beinahe eine gewöhnliche Eiweiß-, das heißt Leimfarbe. Ein anderer Maler, dem seine sogenannte *Tempera-Emulsion* immer schon beim Herstellen mehr oder weniger umschlug (brach), so daß er besser mit Terpentinöl als mit Wasser malen konnte, war eben ein Ölmaler.

Eine richtige Temperafarbe enthält so wenig Klebstoff, daß die Emulsion keine Schwierigkeit hat zu brechen, sogar auch dann, wenn kein Klebstoff in den Untergrund abgesaugt wird. Dieses Wenige an Klebstoff, das von der Farbstoffmenge weit übertroffen wird, verschwindet beim Trocknen derart völlig in der Fettstoffschicht, daß man alte *Tempera-Malereien* Jahrhunderte lang für Öl- bzw. Harzöl-Malerei ansah, bis eben neuere Analysen-Methoden den Klebstoffgehalt zutage förderten. Mit Öl- oder Harztempera macht man Öl- bzw. Harzgemälde. Mit Wachstempere gelangt man zu Wachsmalerei, mit Eitempera zu Eierölmalerei und mit Kunststofftempera zu Kunstharzlack-Anstrichen. Es besteht gar kein Grund, eine solche Malerei als «*Tempera*» zu bezeichnen; «Öl» oder «Wachs» oder «Harz» oder «Kunststoff» genügt nicht nur, sondern ist richtiger, denn eine Bezeichnung nach dem Bindemittel ist immer logischer als eine solche nach dem Vehikel oder dem Malmittel. Auch «Emulsion» ist falsch, dann schon eher der entsprechende Klebstoff.

Nun müssen wir uns noch etwas im Verwirrung stiftenden Handel umsehen. Das größte Unglück ist hier, daß einerseits die klassische *Tempera* sich einen hervorragenden Qualitätsruf erwarb und andererseits der Maler nicht kritisch und kenneisich genug ist. Das hat dem Handel erlaubt, gewöhnliche Leimfarben als *Tempera* zu bezeichnen und zu verkaufen. Das hat mit der Zeit so ruinös gewirkt, daß der Maler, der seine Erfahrungen mit solcher «*Tempera*» machte, die qualitativen Nachteile solcher sogenannten *Tempera* feststellte und, indem er seine Bilder als «*Tempera*» bezeichnete, sogar das kaufende Publikum zum Glauben brachte, daß eine Temperamalerei der Ölmalerei technisch unterlegen sei, was sich auch in den Preisen ausdrückt. Im Handel findet man Guaschfarben als Aquarellfarben bezeichnet, Leimfarben als Guasch, Emulsionsfarben heißen *Tempera*, Leimfarben heißen Plakat-*Tempera*, Temperafarben bezeichnet man als Emulsionsfarben. Eiweißtempera, Caseintempere usw. sind unsinnige Bezeichnungen. Ist nämlich das Eiweiß bzw. das Casein im Bild das Bindemittel, dann ist es keine *Tempera*, sondern eine Leim-, bestenfalls eine Emulsionsfarbe. Ist aber ein beigemischter Fettstoff das Bindemittel, dann ist es ganz gleichgültig, ob da nun noch Eiweiß oder Casein oder sonst ein Klebstoff mit eingeschlossen wurde; es ist eine wirkliche *Tempera*, der der Fettstoff den Stempel aufdrückt und die auch nach ihm bezeichnet werden sollte.

Zum Schluß stellen wir nochmals fest:

Fettstofffarben sind mit *Löser* verdünnbar.

Das *Bindemittel* der Bildschicht ist *Fettstoff*.

Klebstofffarben sind mit *Wasser* verdünnbar.

Das *Bindemittel* der Bildschicht ist *Klebstoff*.

Temperafarben sind mit *Wasser* verdünnbar.

Das *Bindemittel* der Bildschicht ist *Fettstoff*.

Und $2 \times 2 = 4$.

F. Diebold

Victor Hugo Wiesmann †

Am Morgen des 1. Februar ist in Oberrieden der Maler Victor Hugo Wiesmann nach langjährigem, schwerem Gemütsleiden im 66. Altersjahr aus dem Leben geschieden.

Der Verstorbene hatte neben seiner künstlerischen Arbeit bis vor wenigen Jahren an zwei Wochentagen auch Zeichenunterricht an der Töchterchule Zürich erteilt, wo er als ein äußerst gewissenhafter, hilfsbereiter und gütiger Lehrer geschätzt wurde. Bei der Trauerfeier ist sowohl seine Tätigkeit als Lehrer wie das Werk des Malers von Freunden gewürdigt worden.

*

Hugo Wiesmann ist immer ein sehr ernsthaft suchender Mensch gewesen, der sich das Leben auch als Maler nicht leicht gemacht hat. Während Studienjahren an der Akademie in München, bei verschiedenen Aufenthalten in Paris und auf Reisen hat er sich sein Rüstzeug gesammelt. Er hat nach Rembrandt, Rubens, Greco und Cézanne Kopien gemalt und hat ihre Maltechnik gründlich studiert. Er hat radiert, mit der Lithographiekreide auf den Stein gezeichnet, und er hat seine Platten und Steine auf eigener Presse gedruckt. Er hat sich auch auf recht großen Bildflächen an Wandbildaufgaben versucht. Religiöse Bildthemen haben den Pfarrerssohn schon früh und immer wieder beschäftigt. In Palästina ist er, um sich mit der biblischen Landschaft vertraut zu machen, weit gewandert und sogar mit seinem Faltboot auf Fluß und Seen gerudert. Er hat sich in seinen Kompositionen schwerste Aufgaben gestellt und konnte dann oft selber der Ergebnisse seines Kampfes nicht recht froh werden.

Wo die Bildabsicht einfach und das Bildformat klein ist, erscheint uns das Werk dieses begabten Malers gelöster und freier. Seine Darstellungsart ist großer niederländischer und französischer Mal-Tradition verpflichtet; zur ungegenständlichen Kunst unserer Tage, die ihm völlig wesensfremd war, hat er keinen Zugang gefunden. Zu seinen besten Arbeiten zählen wir einzelne Zürichsee-Landschaften, Bildnisse und kleinere figürliche Kompositionen.

Eine größere Kollektion seiner Bilder hat er zum letztenmal vor vier Jahren im Kunsthause Zürich ausgestellt.

Wir versuchen mit Recht immer wieder, begabte junge Künstler auf ihrem so schweren Weg durch materielle Hilfe zu ermutigen. Man vergißt aber häufig, daß es auch für den älteren und alten Künstler eine durchaus nicht kleinere seelische Not gibt: wenn ihm in dunklen Stunden sein ganzes opfervolles und wohlgemeintes Schaffen als völlig unerwünscht und sinnlos erscheint, wenn er glaubt, die Zeit sei über ihn und sein Werk achtlos hinweggegangen.

Mitten in einer Epoche großer wirtschaftlicher Prosperität, mitten in einem scheinbar weit ausgebauten kleinen Wohlfahrtsstaat, mitten unter nüchtern fleißigen, sehr erwerbstüchtigen Schweizern kann ja seine innere Lage so sein.

Und wer wollte einem Künstler jene Empfindsamkeit verargen, die so notwendig zu seinem Wesen und seiner Arbeit gehört?

*

Wir werden unserm lieben Kollegen, der nach langem, erschöpfendem Kampf nun Ruhe gefunden hat, ein gutes Andenken bewahren. *J. Ritzmann*

Aus der Sektion der Schweizer Maler, Bildhauer und Architekten in München um die Jahrhundertwende

Aufzeichnungen von Richard Schaupp, St. Gallen, † 1954

Richard Schaupp kehrte während des Zweiten Weltkrieges in seine Vaterstadt St. Gallen zurück, wo er sich im Kreise der Kollegen von der Sektion bald wieder heimisch fühlte. Kurz vor seinem Tode am 14. Oktober 1954 wurden mir diese Münchner Erinnerungen für die «Schweizer Kunst» übergeben, die im Zusammenhang mit Ernst Kreidolfs Aufzeichnungen aus dieser Zeit unser Interesse verdienen. K. P.

Wenn ich mir gestatte, einen kurzen Beitrag aus der Erinnerung an diese erlebten Tage zu geben, so bin ich mir bewußt, daß manches Interesse dafür vorhanden ist. Die Zeit der Jahrhundertwende in München war für die Künstler eine besondere. Um es gleich zu Anfang zu bemerken: Der Künstler war in München besonders begünstigt, gewissermaßen von oben her geadelt. Ob arm an Geld oder anderen Gütern, er war angesehen, weil er einem Berufe angehörte, der fern vom Geldbetrieb einem Ideal nachstrebte und so dem besseren Teil einer Nation diene. Das war für viele junge Leute ein Anreiz, sich auf das gefährliche Pflaster der Kunst zu begeben und in jugendlichem Übermut all den Kümernissen zu trotzen, die im Künstlerberuf lauern.

Zudem war das Leben in den achtziger und neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts billig und die Landschaft ursprünglich. So fand sich von jeher eine Anzahl Maler in München zusammen, die fern der Heimat in dieser gemüthlichen Umgebung sich wohl fühlten und eine kleine geschlossene Gesellschaft bildeten. Von jeher hatte der Münchner Künstlerkreis aus der Schweiz tüchtigen Zuwachs erhalten. Namen wie Böcklin, Frölicher, Steffan, Buchser usw. waren allbekannt; Gonzenbach und Merz waren berühmte Kupferstecher. Die Gründung einer Sektion der Schweizer Maler, Bildhauer und Architekten wurde eine Selbstverständlichkeit. Um 1900 verzeichnete die Mitgliederliste folgende Namen. *Maler:* Tobler, Schaltegger, Alois Balmer, Wilhelm Balmer, Hans Beat Wieland, Karl Itschner, Ernst Kreidolf, Dr. Otto Gampert, Albert Welti, Martha Kunz, Dr. Lehmann, Alfred Marxer, Emil Cardinaux, Franz Elmiger, Anner, Schaupp, Karl Liner, Max Buri; *Bildhauer:* August Heer, Sigwart, Zimmermann, Mettler. Sie kamen in der «Ostria Bavaria» in der Schellingstraße regelmäßig zusammen, um sich im fröhlichen Kreis auszusprechen.

Die jeweiligen Anliegen der Sektionsmitglieder waren meist sehr bescheiden. Der Kassier, damals Max Buri, hatte an seiner Kasse nicht schwer zu tragen. Jeder schätzte den anderen in seiner Art. Man war jedesmal glücklich, sich wieder zu begrüßen und zusammenzukommen. Der Schönste unter uns war unstreitig Max Buri. Da waren: die unzertrennlichen Freunde Albert Welti und Ernst Kreidolf, die zwei Balmer und der alte Grob und als Krönung der immer fröhliche Stäbli, genannt «Stab», über dessen Erlebnisse später berichtet wird. Unstreitig der Gewandteste der Gesellschaft war Lehmann, einer der Gründer der Münchner Sezession.

Später kamen dann allerdings kleinere Unstimmigkeiten auf, die bald vergessen waren. Größere hingegen griffen arg an den inneren Bestand der Gesellschaft. Die Münchner Kunst als solche erhielt durch die französische Vorherrschaft auf diesem Gebiet eine starke Einbuße. Heftige Debatten wurden in unserem kleinen Kreise ausgetragen. Und als nun auch Hodler am Kunsthimmel erschien, konnte München keine ähnliche Persönlichkeit aufweisen, und die Waage senkte sich auf Seite der Welschen. Für unsere Gruppe war München von da an nicht mehr tonangebend. Die Folge waren Veränderungen durch Wegzug von Mitgliedern. Durch den Ersten Weltkrieg erlosch der Zusammenhalt der Gruppe fast ganz.

Aus den Jahren des ersten fröhlichen Zusammenseins seien noch einige Anekdoten erzählt: Um die besagte Tafelrunde in der «Ostria Bavaria» nicht in Fachsimpelei versinken zu lassen, griff unser Stäbli zur Laute und wußte aus dem Schatz alter Lieder gut vorzutragen. Oft erzählte er auch aus seiner frühesten Jugend, als er bei einem Konditor in die Lehre ging, um Kuchenbäcker zu werden. Es war dies in Winterthur, und sein Meister war ein Liebhaber der Malkunst. An schönen Sonnentagen freute ihn sein Beruf wenig. Da hieß es: «Stäbli, nimm den Himmel 1 oder 2», je nachdem der Himmel hellblau oder dunkler erschien, und dann ging es in die Landschaft zu einem Motiv, wo dann der im Vorrat gemalte Himmel je nach Witterung Verwendung fand. Kam dann am Horizont eine Wolke herauf, hörte Stäbli seinen Meister murmeln: «Da chunt scho wieder so a verflucht Wolke.»

Ein anderesmal mußten Mohrenköpfe für eine Verlobung hergestellt werden. Der Meister trug diese die Stiege hinunter, dabei fiel ein Mohrenkopf vom Tablett, und zornig gab der Zuckerbäcker den übrigen Mohrenköpfen einen Stoß, daß sie alle die Treppe herunterpurzelten. Es war eben ein schöner Tag, der der Malkunst hätte gewidmet sein sollen.

Stäblis mimische Glanzleistung wird den Kollegen stets im Gedächtnis bleiben. Nur mit einer Gerte versehen, mimte er einen Sautreiber, der ein Mutterschwein mit Jungen grunzend und quieckend vor sich her zu treiben schien, so natürlich, daß man glaubte, die Tiere sehen und greifen zu können. Dieses Schauspiel



Selbstbildnis

wurde immer und immer wieder von ihm verlangt, so daß dem guten Stäbli diese Rolle nachgerade lästig wurde und er äußerte: «Dies Sau-Renommée habe ich wirklich bald satt.»

Bei allem heiteren Äußeren war er im Grunde ein Melancholiker, litt oft und lange an düsteren Stimmungen, und manche seiner Bilder, besonders die Überschwemmungsbilder mit dem regen-schweren Himmel, sind ein Abbild seines Innern. Er war eine seltene Erscheinung mit rötlich-blondem Wuschelkopf und schwingender leichter Gangart.