

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 14 (1927)
Heft: 2

Artikel: Ignaz Epper
Autor: Seelig, Karl
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-86254>

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

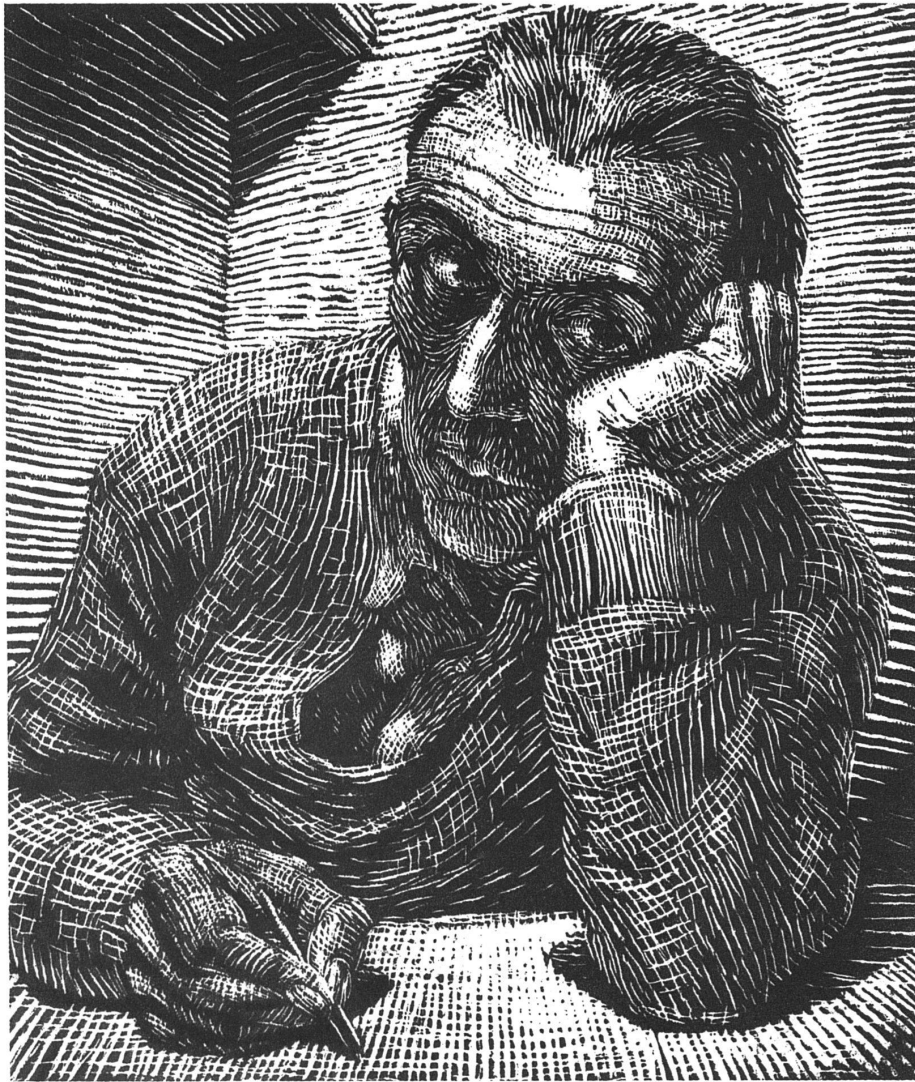
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

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: 17.03.2025

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



IGNAZ EPPER, ZÜRICH
Selbstbildnis (Holzschnitt, 1925)

IGNAZ EPPER

So oft mich Wert oder Unwert eines Künstlers beunruhigen, überlasse ich den Stichtscheid dem persönlichen Eindruck. Ich suche also den Dichter, Maler oder Musiker in seiner Höhle auf. Von den lehrreichen Bekanntschaften, die man dabei macht, ganz zu schweigen, stelle ich fest, dass sich das Rezept famos bewährt hat; ja, mehr als je bin ich der Meinung, dass die innere Sauberkeit des Künstlers das solideste Fundament einer gebotenen und werdenden Leistung ist. So betrachtet, stünde mancher

Stille, heute wenig Genannte in- und ausserhalb der Schweiz anders da, wobei ich freilich nicht bezweifle, dass Emil Noldes Ausruf: »Es hat für den Künstler etwas Betrübendes, wenn seine Schöpfungen verallgemeinert werden, sie sind so rein, solange sie noch bei ihm allein sind!«, verwandten Naturen aus dem Herzen gesprochen wäre. Ich habe Ignaz Epper, dem ich zum ersten und einzigen Mal vor sieben oder acht Jahren in einem Atelier am Zürichberg begegnete, als einsamen, scheuen Men-



IGNAZ EPPER
Meine Frau (Kreide, 1924)



IGNAZ EPPER
Sudanegersoldat (Kreide und Tusch, 1925)



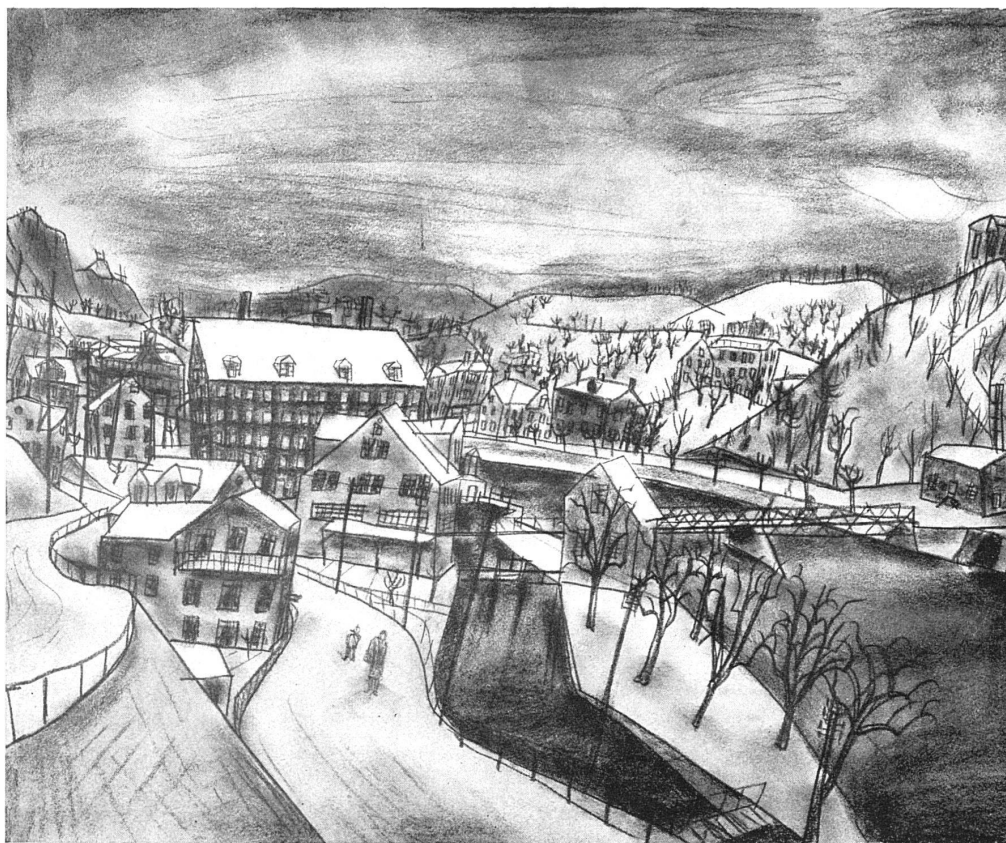
IGNAZ EPPER

Nächtliche Stadt (Tusch, 1922)

schen in Erinnerung. Sein ungeziert-natürliches Wesen nahm mich sofort für ihn ein. So gern ich aber heute an ihn zurückdenke, so packt mich doch die Scham, und ich verstehe den leidenden Blick, der auf den meisten Porträts seiner Frau (s. Abb.) erschauern macht, sehr wohl: liegt doch darin das Entsetzen, dass sich unsre bürgerliche Klasse den Teufel darum schert, ob ein junges Talent verhungert oder nicht.

Epper, am 6. Juli 1892 in St. Gallen geboren, sollte wie sein Vater Stickereizeichner werden. Statt dessen entwarf er — stets Autodidakt — phantastische Pferde, gemarterte Menschen, Qual des Alleinseins. Seine explosive, inneren Erlebnissen zugängliche Natur führte ihn von selbst zum Expressionismus. Die völlige Ergriffenheit eines einzigen Sinnesorganes, des Auges, hätte ihm — dem Nichtimpressionisten — niemals genügt. Dazu war er seelisch zu stark betätigt. Er, den innere Gesichte bis zum Wahnsinn erschütterten — das Blatt »Der Selbstmörder« (1922) bezeugt es — fand fast traumhaft seinen Weg: die Kurve

seines Werdens graphisch aufzuzeichnen. Schon die ersten Blätter stehen als Ausdruck schwerer Jugenderinnerungen oder unfreiwilliger Hungerkuren im Zeichen düsterer Tragik. Ich notiere, eine religiös-ekstatische Epoche überspringend, die beliebtesten Kompositionsthemen: Sterbendes Pferd, Pferdeschlächter, Krankenzimmer, Wartsaal, Eisenbahnwagen, Armenhaus, Wirtschaft, Ruhelose Nacht, Besoffene, Vergewaltigung, Schlafende Soldaten, Tingeltangel, Seiltänzer. Während jedoch andere Zeitgenossen, Käthe Kollwitz oder Frans Masereel beispielsweise, gerne tendenziös-sozialistisch wirken, bleibt Epper der einsame, pessimistische Beobachter. Seine Blätter stürzen wie Donnerschläge über den Beschauer. Nie steigt die Sonne über ihnen auf. Nie klingt ein junges Lachen an. Die unendliche Trauer, die über seinen Schöpfungen liegt, ergreift in ihrer grauenvollen Monotonie auch den, der das Weltglück nicht verneint. Denn hier ist Einer, dem die Trauer weniger zum künstlerischen Vorwurf als zur ewigen Tag- und Nacht-



IGNAZ EPPER
Sihltallandschaft (Kreide, 1923)

melodie geworden ist. Aus jeder Landschaft, jedem Tier und jedem Menschen schreit ihn die Einsamkeit an. Der Einsamste unter ihnen aber ist der Künstler. Dennoch vollzieht sich, wie bei verwandten Charakteren, etwa E. L. Kirchner auch, eine innere Wandlung in ihm, ein Sichberuhigen. Was in einer Art Pubertätskrise als primär und wichtig galt, die unbürgerliche Atmosphäre mit ihren Variétés, Gescheiterten, Ausgestossenen und Verfolgten, verliert allmählich ihre Anziehungskraft. Statt dessen tritt Epper der Landschaft und dem Porträt näher: zugleich macht sich ein Erlahmen der Kompositionslust bemerkbar. Als einen Glanzpunkt dieser Periode — die ich die der »Sachlichkeit« nennen möchte — betrachte ich neben den famosen Nacht- und Winterbildern (s. Abb.) die vielfache variierte Negerstudie (s. Abb.). Dieser stumpfe, unentladene Körperkraftmensch ist nicht Irgend-einer: in der Tücke seiner Augen, in der Eisenknochigkeit seiner Gesichtspartien, in dem vor Gesundheit zum Platzen gewölbten Brustkorb liegt die Wildheit eines

Volkes, das — einmal entladen — jede Peinigung dreifach heimzahlen wird.

Vergleicht man das letzte Selbstporträt Eppers, einen Holzschnitt aus dem Jahre 1925 (s. Abb.) mit den früheren, so lässt sich die skizzierte Wandlung unschwer konstatieren. Zwar nicht so, dass er ein Anderer geworden wäre. Der Grundzug seines Wesens: der dunkle Pessimismus, die trostlose Einsamkeit kehren, wenn man die jüngsten afrikanischen Reisequarelle nur als kurzes, ach so willkommenes Aufatmen betrachtet, fast auf jedem seiner Bilder, auch auf den Landschaften wieder. Aber es wohnt jetzt eine Ruhe in ihm, eine innere Gelassenheit, die man früher umsonst gesucht hätte. Aus dem fragenden, gehetzten Irregänger der Werdezeit ist ein wissender Mensch geworden. Ein Mensch, den die Not nicht eben sanft geschult hat. Seine Augen haben den kühlen, scharfen Glanz des Steuermanns. Kein Nebel, keine Klippen — vor ihm liegt das weite, oft schmutzige, oft hassenswerte Meer der menschlichen Seele, die er

kennst, liebt und umkämpft wie alle, deren Leben an ihr wird und stirbt.

Freier als je sind Eppers innere Kräfte. Ein zäher Haushalter, laboriert er nicht von einer Technik zur andern. Neben Kreide, Tusch, Pastell und Aquarell — in jüngster Zeit auch Oel — ist es von Jugend an der unkolorierte Holzschnitt, der Lieblingsboden der Expressionisten, der ihn anzieht. Und wie früher, den Themen gemäss, die unruhige, nervöse Linienführung schier ungewollt die innere Not versinnbildlichte, nicht immer zugunsten der

Klarheit, so ist seit Eppers Wandlung seine Graphik meisterlich einfach, in der beherrschten Struktur geradezu vorbildlich geworden. Ja, es steht wohl ausser Frage, dass — unter Berücksichtigung seiner Grenzen — dieses eigenwillig, seiner Bestimmung treu nachlebende Talent auch der schweizerischen Plakatkunst nützen könnte. Leider fehlen aber der Geschäftswelt sowohl Mut als Begehung, originellen Künstlern originelle Aufgaben anzuvertrauen.

»ROT-BLAU«

EIN KAPITEL BASLER KUNST • FORTSETZUNG DES TEXTES VON SEITE 44

Eine letzte Gruppe von Jungen der 1890er Generation endlich knüpfte in jenen für Basels Kunstleben so sehr bewegten Jahren zwischen 1915 und 1920 mit ihren Anfängen an die bisherigen Träger der eigentlich baslerischen Malerei, an die Tonmalerei der Barth und Lüscher an: Albert Müller, Otto Staiger u. a. Das sind die Künstler, die sich an einem späteren Punkt ihrer Entwicklung zu der Vereinigung »Rot-Blau« zusammenschlossen. Die »Barthgeneration« hat zwar in jenen Jahren ebenfalls den Schritt zur nachimpressionistischen Malerei getan, aber das hatte nur noch Bedeutung für ihre persönliche Entwicklung — ihre Leistung für die Basler Malerei liegt in dem, was sie im ersten Jahrzehnt ihres Schaffens getan haben: in der Eroberung des französischen Realismus. Für die genannten Jungen hatte das Beginnen mit der Tonmalerei entscheidende Bedeutung: als sie nach diesen ersten Anfängen die Notwendigkeit des Anschlusses an eine gegenwärtigere Kunst erfuhren, die der Gestaltung des Erlebnisses ihrer Generation fähiger wäre (es ist die Generation, die um ihr zwanzigstes Jahr den Krieg erlebt hat!), da sind sie der konstruktiven Malerei verschlossen geblieben, trotzdem sie sich ihnen in ihrer eigenen Stadt darbot. Bis heute sind sie die »Freimalerischen« geblieben. Nicht vom »Sturm«, von der »Brücke« wurden sie angezogen.

Die deutsche Moderne ist für Basel zu geistiger Wirksamkeit gelangt durch eine Ausstellung im Jahre 1921. Diese Ausstellung bot vor allem von Heckel, Kirchner, Nolde, Schmitt-Rottluff, Kokoschka, Marc, Campendonck, Klee und Feininger je eine grössere Kollektion. Ein junger Basler Künstler selber hatte die Bilder in Deutschland gesammelt. In der deutschen Moderne lernte die junge Generation eine voraussetzungslosere Modernität und das unbedingtere Bekenntnis zu einer mehr als nur naturhaften Kunstäusserung kennen, als sie der französischen

Moderne, zu der Basel an sich eher hinneigte, eigen sind. Dabei handelte es sich durchaus noch nicht um einen einzelnen Künstler, sondern um einen künstlerischen Willen. In den gleichen Jahren ist Albert Müller, der seiner inneren Struktur nach der abstrakten Kunst vielleicht am nächsten steht, durch Moilliet zur Kunst Mackes gekommen (und durch Müller Carl Burckhardt, in den Malereien seiner letzten Jahre). 1922 hat die grosse Munchausstellung die Geister der jungen Künstler tief bewegt. Erst Munch, der entwicklungs-geschichtlich der »Brücke« nahesteht, hat in Basel den Boden für die volle Aufnahme der deutschen Moderne geschaffen. Dass gleich im Jahr darauf Kirchner, zum erstenmal überhaupt seit seinem Aufenthalt in der Schweiz, eine grosse Ausstellung nach Basel brachte, das ist einer jener Zufälle, denen ein merkwürdiger Sinn innewohnt. Eigentlich war es Pellegrini, der Kirchner veranlasst hatte, in Basel auszustellen. Nach den starken Eindrücken dieser Ausstellung, denen, für den in der Entwicklung begriffenen jungen Künstler vielleicht noch wichtiger, bald auch die persönlichen Beziehungen zu dem bedeutenden Vertreter einer ganz gegenwärtigen Kunst gefolgt sind, verkörperte sich für die jungen Basler die deutsche Moderne mehr und mehr in der Gestalt Kirchners. Der erste, der von dieser neuen Kunst angezogen wurde, war der Bildhauer Scherer. Ihm folgten bald die Maler Albert Müller, Werner Neuhaus und Otto Staiger, sowie, abermals etwas später, der Architekt Paul Camenisch.

Dass die Kirchnerausstellung für die Basler Kunst so folgenschwer hat werden können, rührt davon her, dass eine Reihe junger Künstler wie wartend bereit stand, von moderner deutscher Kunst ergriffen zu werden. Wie es für die Kunst Basels ein Glück, ja — sofern sie den Anspruch auf Lebendigkeit erheben will: eine Lebensnotwendigkeit war, dass die abstrakte Kunst nicht undurch-