

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 31 (1944)
Heft: 8

Artikel: Hans Sturzenegger
Autor: Schaffner, Paul
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-25022>

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>



Hans Sturzenegger Salmfischerei bei Laufenburg

H A N S S T U R Z E N E G G E R

Von Paul Schaffner

Es bleibt eine recht erstaunliche Tatsache, daß über einen Künstler vom Range dieses Schaffhauser Malers, der immerhin ein Alter von über 68 Jahren erreicht hat, keine monographische Darstellung erschien, und dies zu einer Zeit, die mit solchen Ehrungen im allgemeinen wahrlich nicht geizt. Das liegt nicht etwa daran, daß es dem Künstler an Anerkennung gefehlt hätte. Auch nicht daran, daß das Wissen um seine Bedeutung auf einen verhältnismäßig engen Kreis von Kennern beschränkt geblieben wäre, obschon sich das Schaffen des Künstlers sozusagen unter Ausschluß einer breiteren Öffentlichkeit abspielte, wenn man bedenkt, wie selten er dazu zu bewegen war, sich an Ausstellungen zu beteiligen. An der Bereitschaft von Verleger und Autor zu einer Publikation hat es nicht gefehlt; vielmehr ist

Sturzenegger derlei Plänen voll innerer Ablehnung ausgewichen. So sehr er in der Diskussion über sein Schaffen in bewegender Bescheidenheit, es an den Großen messend, das Bedingte seiner Leistung immer wieder betont hat, entsprang der Verzicht nicht etwa innerer Unsicherheit und Zweifelsucht, auch nicht einer Verbitterung, wie sie über einen Künstler Macht gewinnen kann, der, zu hohen Jahren gekommen, in immer schärferen Widerspruch zu einer Zeit gerät, die ihn nicht mehr versteht und vergißt. Sturzenegger wußte um den eigenen Wert, und bei aller Reserve hat er sich den lebendigen Anteil an der Kunstentwicklung als Schaffender und Genießender bewahrt. Vielmehr entsprang sein Verzicht der Ablehnung lauter und reklamesüchtiger Betriebsamkeit und der Überzeugung, daß die

Zeit das Dauernde vom Ephemeren untrüglich scheiden werde. Der am 19. November vergangenen Jahres erfolgte Tod des Künstlers fordert dazu auf, die Summe seines Wirkens zu ziehen.

Als im Frühling 1942 im Winterthurer Kunstmuseum eine größere Sturzenegger-Ausstellung stattfand, hatte ein schweres Augenleiden seit Jahren schon dem Maler das weitere Schaffen verwehrt. Mittlerweile ist die zeitliche Distanz von seinem Werk noch größer geworden. Im gleichen Maße aber drängt sich die Frage auf, was es uns als ein Ganzes und in seiner Entwicklung bedeutet. Und das scheint mir das Entscheidende, daß zwischen der Persönlichkeit des Künstlers und seinem Werk eine untrennbare Einheit besteht, daß wir die harmonische und unbeirrbar Entfaltung einer ungewöhnlichen Begabung in einer stürmischen Zeit verfolgen können, die manchen aus seiner eigensten Bahn geworfen hat und nicht wenige mehr noch an inneren als an äußeren Schwierigkeiten scheitern ließ. Ein gründliches Akademiestudium verschaffte Sturzenegger ein solides technisches Rüstzeug, das weiter zu entwickeln er unermüdlich beflissen war. Maltechnische Probleme haben ihn leidenschaftlich interessiert, was sich in der Zeit der engen Verbindung mit Ernst Würtenberger, dem professoral theoretisierenden Praktiker und eklektischen Prübler, als nicht ganz ungefährlich erwies. Charaktervolle Eigenart bewahrte ihn davor, jeder Tagesmode nachzuleben; andererseits hielt er nicht starr am Alten fest, wenn er das der eigenen Entwicklung Förderliche erkannte. Die Art, wie sich Sturzenegger mit Hodler auseinandersetzte, würde allein schon den feinen Instinkt erweisen, der ihn Möglichkeiten und Gefahren rasch erkennen ließ. Er hat in Holland Rembrandt bewundert und war ein ausgezeichnete Kenner der französischen Meister, von Ingres und Delacroix über Corot, Daumier und die Impressionisten bis zu Degas, Renoir und Cézanne; aber wo immer es sich nicht um bloßes Kunstgenießen, sondern um Impulse für das eigene Schaffen handelte, bewahrte er durch eine souveräne Fähigkeit des Anverwandels seine Eigenart. Obschon die Kurve seiner Entwicklung weitgespannt und damit jede Gefahr steriler Uniformität und Manier gebannt ist, gibt es kaum ein Werk von ihm, das nicht seine persönliche Handschrift aufwiese. Die Vorliebe für farbige Graubrechnungen entspricht nicht nur seiner besonderen Sensibilität für Valeurs, sondern Grau ist die Schicksalsfarbe einer Natur, die um den dunklen Urgrund des Daseins nur zu gut Bescheid weiß. So vermochte Hodlers Einfluß seine Palette aufzuhellen, die Verwendung ungebrochener Konträrfarben nach dem Vorgang der Neoimpressionisten jedoch hätte einen Akt der Selbstverneinung bedeutet. In einer reich dokumentierten Studie über Sturzenegger bei Anlaß der Winterthurer Ausstellung von 1925 überliefert Paul Fink einen bezeichnenden Ausspruch des Malers: «Ich bin ein grauer Herr.»

Hans Sturzenegger wurde am 2. Mai 1875 als Sohn des Kaufmanns Konrad Sturzenegger und der Adolfine

Morstadt in Zürich geboren. Seine Jugend hat er im «Belair» auf der Breite in Schaffhausen verbracht. Den schloßartigen Landsitz mit den gegen Osten vorspringenden Erkertürmchen, die von barocken Zwiebelkuppeln bekrönt werden, mitten in einem weiten Park und mit Blick auf mächtige Platanen hat Sturzenegger, der sich hier später ein Atelier einrichten ließ, wiederholt gemalt, und eines Tages hat auch der Altmeister Hans Thoma die Staffelei hier aufgestellt.

Der Siebzehnjährige hat sich an die Kunstakademie von Karlsruhe begeben dürfen. Er hat dort im Unterricht bei seinen dankbar verehrten Lehrern, dem Wiener Robert Pötzelberger und dem Grafen Leopold von Kalckreuth, 1892–98 die Grundlagen für seinen Malerberuf erhalten. Nach einem mehrjährigen Aufenthalt in der Heimat, wo er in Rüschlikon in den Kreis junger Künstler eintrat, die sich um Hermann Gattiker scharten, zog es ihn 1904 nochmals in die badische Kunststadt, wo er, der nun Dreißigjährige, als Meisterschüler Hans Thomas seine künstlerische Ausbildung abschloß.

Was Sturzenegger seinen Lehrern und unter den Mitstrehenden dem wenige Jahre älteren Stuttgarter Albert Haueisen verdankt, läßt sich im einzelnen um so schwerer abgrenzen, als Thoma schon in den Akademie-jahren Sturzeneggers durch Kalckreuth und Haueisen, die aus seiner Nachfolge hervorgingen, mittelbar auf ihn eingewirkt hat. Daß er in gereiften Jahren, schon über ein beträchtliches Handwerk verfügend, unter den Augen des Altmeisters während anderthalb Jahren schaffen durfte, hat er stets als besondere Gunst des Schicksals anerkannt. Von einer äußerlichen Thomakopie konnte unter den gegebenen Umständen nicht mehr die Rede sein, wie das noch der Fall gewesen, als der Akademiestudent mit Haueisen einen Abstecher nach Bernau unternahm und nach des Meisters Weise das Tälchen mit dem Bächlein aquarellierte. Und schon da ist Sturzeneggers malerische Sehweise ablesbar. Es war vielmehr das Erlebnis einer großen und innerlich reichen Malerpersönlichkeit, eine durch dasselbe geklärte Anschauung der Dinge und die Erkenntnis der Seele dieser Dinge, die es zu beschwören galt. In diesem Zeichen steht beispielsweise eine sommerliche «Landschaft mit Schäferkarren», kontrastreich im Zusammenspiel sonnüberglänzten saftigen Grüns und kraftvoller Baumschatten, in das sich ein Schäferkarren im Streiflicht mit dem Zauber delikater gesehener farbiger Reflexe einordnet. Mag sein, daß diese Studie später gemalt wurde, der tiefe Seelenton überhört sich nicht, und er ist nicht bloßes Echo, das der Stimme des Meisters antwortet. Hans Thoma fühlte das wohl, als er die Mappe des Schweizers durchblätterte, der sich um die Zulassung als Meisterschüler bewarb. Sturzenegger erzählte noch wenige Tage vor seinem Ende, wie ihm der Altmeister gemächlich auf die Schulter klopfte. «Kunst ist Herzenssache», ließ sich seine eigentümlich hohe Stimme vernehmen, «Sie können morgen zu mir kommen.»



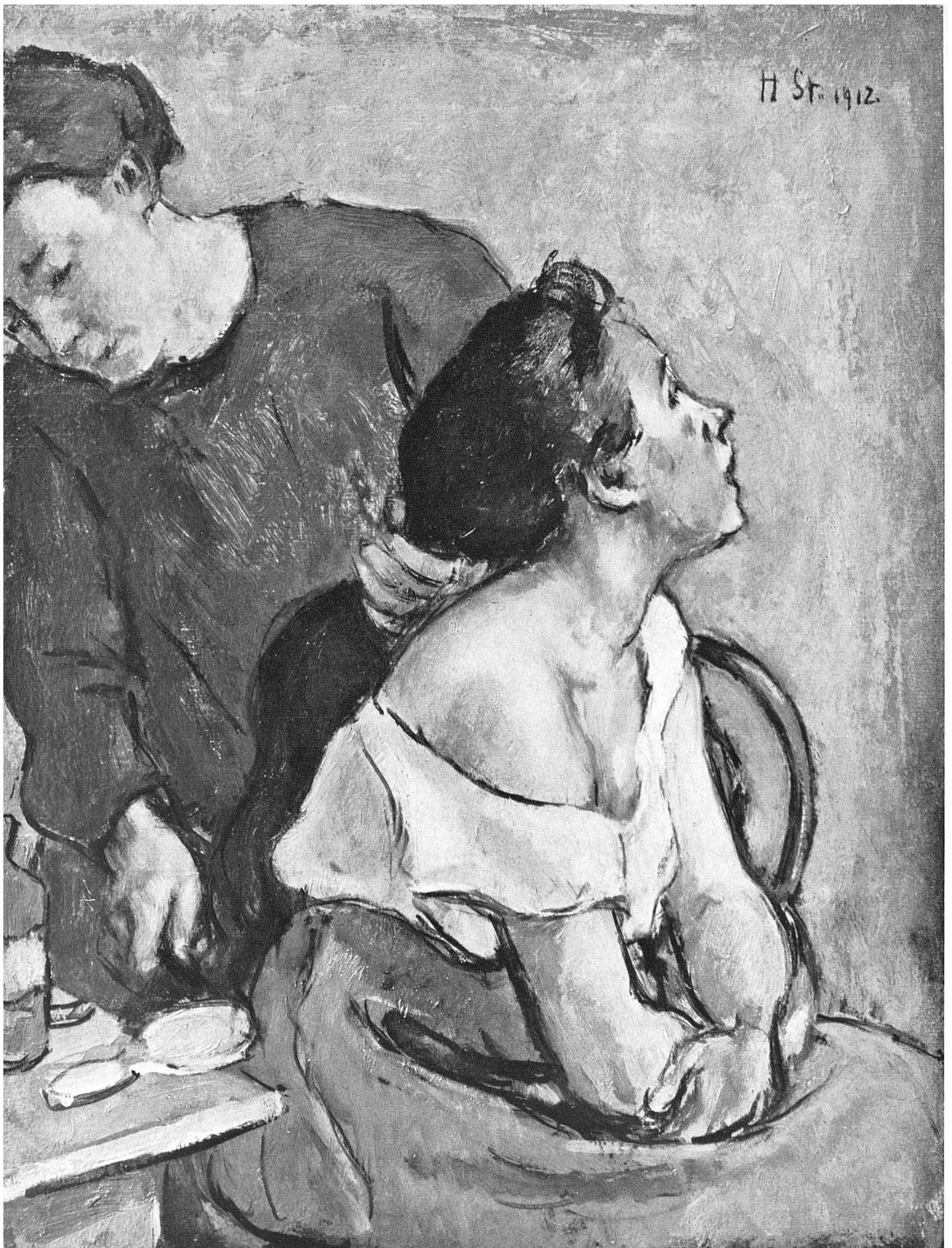


Photo: Ph. und E. Linck, Zürich

Hans Sturzenegger *Bildnis einer alten Dame* Um 1

Man darf über Thoma, dessen Arbeit am «Festkalender» in der sogenannten Thomakapelle eher befremden mochte, nicht außer acht lassen, daß auch Leopold Graf von Kalckreuth noch lange nachwirkende Impulse gab. In den leidvollen Studienköpfen einer alten Frau von Sturzeneggers Hand spürt man den Zusammenhang mit des Lehrers tragisch gestimmten Greisinentypen, die er als monumentalisierende Silhouetten gegen die Helligkeit eines mächtigen Himmels zu stellen liebte.

Damals wurde Kalckreuths «Fahrt ins Leben», mit der Darstellung der greisen Bäuerin, die tiefgebeugt ihre kleine Enkelin im Kinderwagen übers Feld zieht, für Karlsruhe ein aufrüttelndes, über den platten Naturalismus hinausweisendes Kunstereignis. Für Seelentöne der Lebenstragik hatte Sturzenegger seiner tiefsten Natur nach ein besonders feines Ohr. Schließlich darf man nicht übersehen, daß Kalckreuth einer der erfolgreichsten Porträtisten gewesen ist. Es gibt direkte



Hans Sturzenegger Toilette 1912 Sammlung Georg Reinhart, Winterthur

Photo: H. Linck, Winterthur



Photo: H. und F. Tschirren, Bern

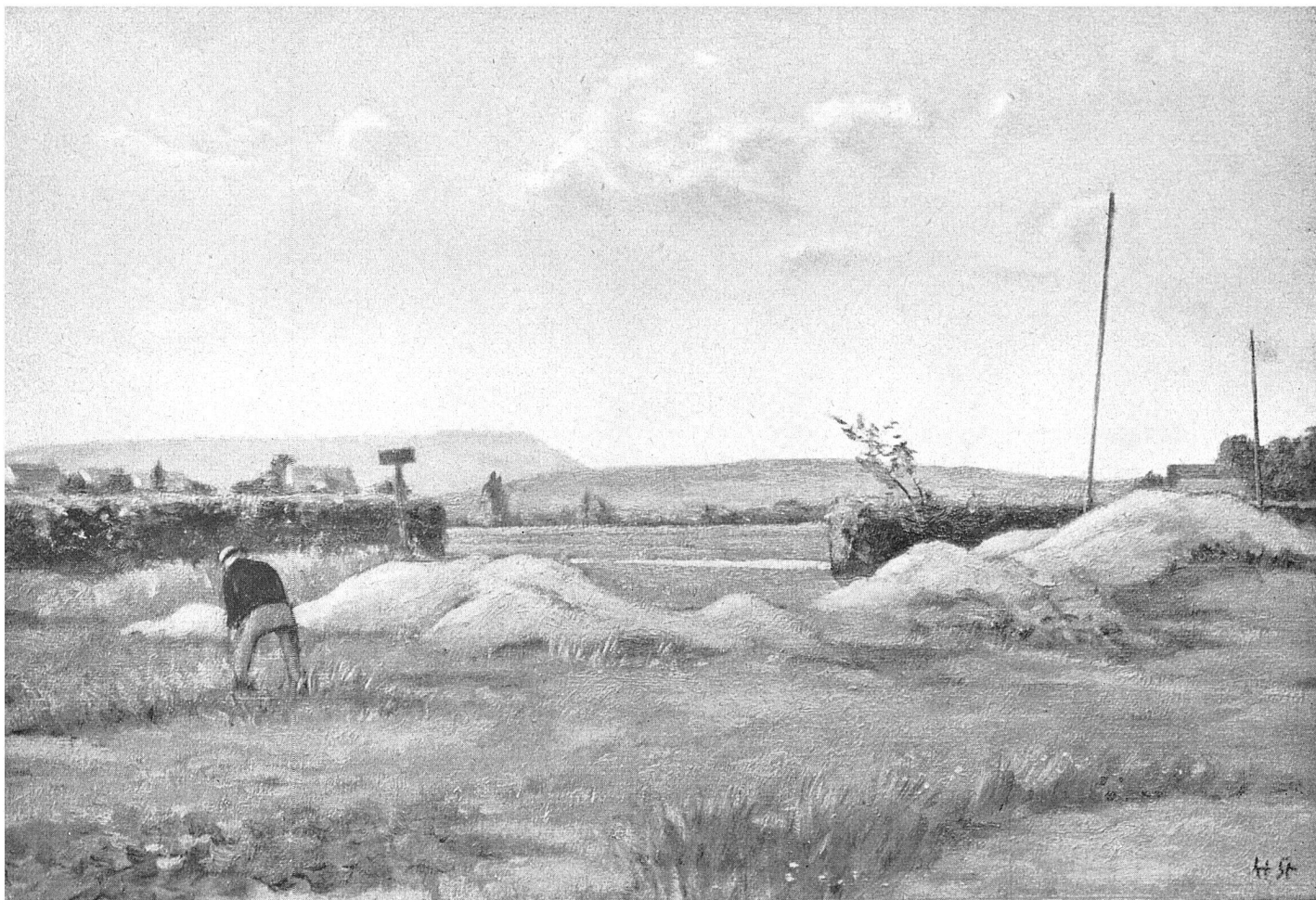
Hans Sturzenegger *Dünen auf Texel* 1910 Privatbesitz Schaffhau.

Zeugnisse – ich muß mich auf ein einziges beschränken – für die nachhaltige Wirkung des Lehrers, den Sturzenegger bei seiner Rückkehr nach Karlsruhe nicht mehr vorfand, da er mittlerweile Leiter der Stuttgarter Kunstschule und u. a. der Lehrer Brühlmanns geworden war: die «Landschaft mit Regenbogen», die Sturzenegger 1904 gemalt hat; sie weist mit dem 1896 datierten Gemälde Kalkreuths in der Münchner Pinakothek kompositionell frappante Übereinstimmungen auf. Hier wie dort ein holländisch tiefer Horizont. Ein Bauernpaar auf dem Ackerfeld ist mit dem Lichtphänomen am graublauen Himmel in Beziehung gesetzt. Als Ersatz für die holländische Ebene müssen Studien vom Rafzerfeld dienen. Die effektvolle, von Regenbogen und unheimlich durchbrechender Sonne bewirkte Beleuchtung ist im Zürcher Bild stark gedämpft. Das ist echter Sturzenegger.

Gegenüber ausgesprochenen Atelierbildern, die freilich auf sorgfältigen Naturstudien beruhen, wie sich aus der Intensität der Detaildurchbildung ablesen läßt, verlagert sich das Interesse mehr und mehr auf ruhevollere Zuständlichkeit in der Natur. Statt dem Ungewöhnlichen, dem theatralischen Effekt in seiner Flüchtigkeit nachzujagen, erlebt das Malerauge die heimlichen

Schönheiten des banal Alltäglichen und vermeidet lieber das Transitorische, als in Kauf zu nehmen, daß eine Synchronisierung zwischen raschester Beobachtung und künstlerischer Niederschrift nicht möglich ist und damit ein Unsicherheitsfaktor hineingetragen wird, der sich um so peinlicher bemerkbar macht, je empfindlicher das künstlerische Gewissen auf jede Verfälschung reagiert. Im Jahre 1906 malt Hans Sturzenegger das Bild einer «Salmfischerei bei Laufenburg». Die helle, tonige Malerei erweckt den Eindruck eines richtigen Pleinair-Stücks. Das warme Graugelb des Holzwerks wird gegen das staubige Olivgrün der Bäume ausgespielt, und der sonore Braunrotklang des seichten Sickerwassers zwischen den Felsen steigert die Helligkeit der subtilen Graunancen. Damit ist die dunkeltonige Landschaft überwunden, und gegenüber dem affektgeladenen, dynamischen Naturbild werden nun mehr die statischen Aspekte bevorzugt. War in jenen Gemälden die Erde bloße Folie mächtiger Wolkenhimmel, so ergibt sich nun aus den Bedingungen unseres Landes ein anderes Verhältnis.

Neben der Landschaft galt Sturzeneggers Interesse von Anfang an dem Bildnis, das ihn als psychologisches und formales Problem zu intensiver Auseinandersetzung drängte. Die Entwicklung des Porträtisten zwischen



Hans Sturzenegger *Landschaft bei Schaffhausen* Um 1912 Privatbesitz Winterthur

Photo: H. Linck, Winterthur

1905 und 1915 läßt sich aus einer Folge von Studien ablesen, die den Onkel des Künstlers, E. Morstadt, darstellen. Es ist jener Mann, dessen Fürsprache dem Neffen den Eintritt in die Künstlerlaufbahn erleichtert hat. Daraus ergab sich eine starke menschliche Beziehung. Und Sturzenegger hätte sich kein interessanteres Modell wünschen können: Ein markant profilierter Kopf, aus dessen Zügen ein starker Wille und ein klarer, rastlos tätiger Geist sprach. Aus dieser geistigen Aktivität und der körperlichen Gelähmtheit, die ihn an den Rollstuhl fesselte, ergab sich die tragische Spannung. Die frühesten Bildnisse modellieren die in scharfes Licht gesetzte Form aus tiefbraunem Grunde heraus. Die Absicht geht auf Dramatisierung eines Augenblicks aus: Der am Tisch Sitzende hat den Kopf aufgestützt. Die gefurchte Stirn und die blitzenden blauen Augen verraten stärkste geistige Anspannung. Noch hält die linke Hand des vor sich Hinsinnenden das Manuskript und markiert wie die weggelegte Brille die Lektürepause. Im Prinzip entspricht diese Situationsmalerei der Zugespitztheit der gleichzeitigen Stimmungslandschaften. Eine Gruppe von Bildern um das Jahr 1909 konzentrieren das Thema, meiden alles Forcierte in ruhevoller Darstellung des Lesenden oder vor sich hin Sinnenden, indem sie den Kopf bald in auffallendes, bald ins Gegenlicht rücken, so daß die Silhouette im Halbschatten zusammengefaßt wird, nur

durch Reflexe nuanciert. In ruhigen Flächen wird nun die große Form modelliert und das helle Kissen gerne als ruhige Folie für den Kopf verwendet, so daß Hell und Dunkel und Zwischentöne am klaren Aufbau beteiligt sind. Das große Gartenbild der Oskar Reinhart-Stiftung entfaltet das Thema noch einmal in epischer Breite, mit liebevoller Eindringlichkeit; der Gartenzaun als Raumschranke, das Buch, die Blumen auf dem Tisch, der Krückstock, den die welke Hand umspannt, das alles steht im Dienste einer ruhevollen Charakteristik, die Thomas Nähe nicht verleugnet, aber in der herben Zurückhaltung des Gefühls doch wieder typisch ostschweizerisch wirkt. Die letzte Redaktion des Motivs bietet das als Geschenk des Künstlers in die Sammlung des Winterthurer Kunstmuseums gelangte Bildnis in Halbfigur. Die seelische Situation körperlich gehemmter Kraft und eines gefesselten Willens, zugleich aber der starken Selbstbehauptung im geistigen Raum, der keine Schranken setzt, findet hier ihren nicht minder packenden Ausdruck, nicht zuletzt in den wundervoll charakterisierten Händen, in denen Auflehnung und stumme Resignation sich zu verschränken scheinen.

Reflektiert sich in diesen Variationen des selben Themas der innere Reichtum einer Malernatur, in der sich Ergriffenheit und künstlerische Objektivität die Waage halten und jedes Ausgleiten ins Sentimentale oder auch



Hans Sturzenegger *Chinesinnen* 19

nur ins Genrehafte verhindern, so wird die Einfühlungsfähigkeit nicht minder durch zwei Frauenbildnisse beglaubigt. Da ist das Porträt einer alten Dame. Der breit ausladenden Kurve der Rückenlehne zeichnet sich in leisen Schwingungen die schwindende Silhouette der Greisin ein. Die beherrschte Haltung mit der unmerklichen und doch sprechenden Kopfneigung der Sitzenden verleiht dem müden Sinken der Augenlider die besondere Ausdrucksnuance. Der Blick geht nach innen, und die Züge des von der Schönheit des Alters beseelten Antlitzes drücken jene Gefäßtheit aus, die in den entspannten Händen, zu denen die dünne Goldkette unauffällig überleitet, ihren Ausklang findet. Das Porträt dieser alten Dame ist eine meisterliche Leistung vornehm distanzierender und bei aller Wahrung der Repräsentation doch in die Tiefe dringender Darstellungskunst. Über was für eine reiche Skala von Möglichkeiten Sturzenegger auch in diesem Bereiche verfügt, lehrt das Bildnis Marie Sturzeneggers, der Tante des Künstlers. Die liebevolle, in treuer Pflichterfüllung auf-

gehende Betreuerin ihres Neffen und seiner Geschwister ist dem Auge des Malers näher gerückt, wie sie dem Herzen nahesteht. Der Schlichtheit bürgerlicher Werkstätigkeit entspricht die haushälterische Verwendung koloristischer Mittel im gedämpften Lila der Bluse gegen olivgrauen Grund. Durch das Medium der Innigkeit strahlt die Objektivität, die so wesentlich darstellt, daß man die Biographie eines lieben Menschen gelesen zu haben glaubt.

Als Sturzenegger solche Werke schuf, war er als Künstler bereits derart gereift, daß er keine ernstliche Gefahr mehr laufen konnte, durch äußere Einflüsse seinem eigensten Wesen entfremdet zu werden. Dem Anruf Hodlers gegenüber, dessen Durchbruch zur Anerkennung im Laufe des ersten Jahrzehnts unseres Jahrhunderts das Bild der schweizerischen Malerei fast schlagartig veränderte, brauchte er sich nicht taub zu stellen. Hodler wurde ihm zum Befreier von dem, was er an schulmäßigem Ballast noch mitgeschleppt haben

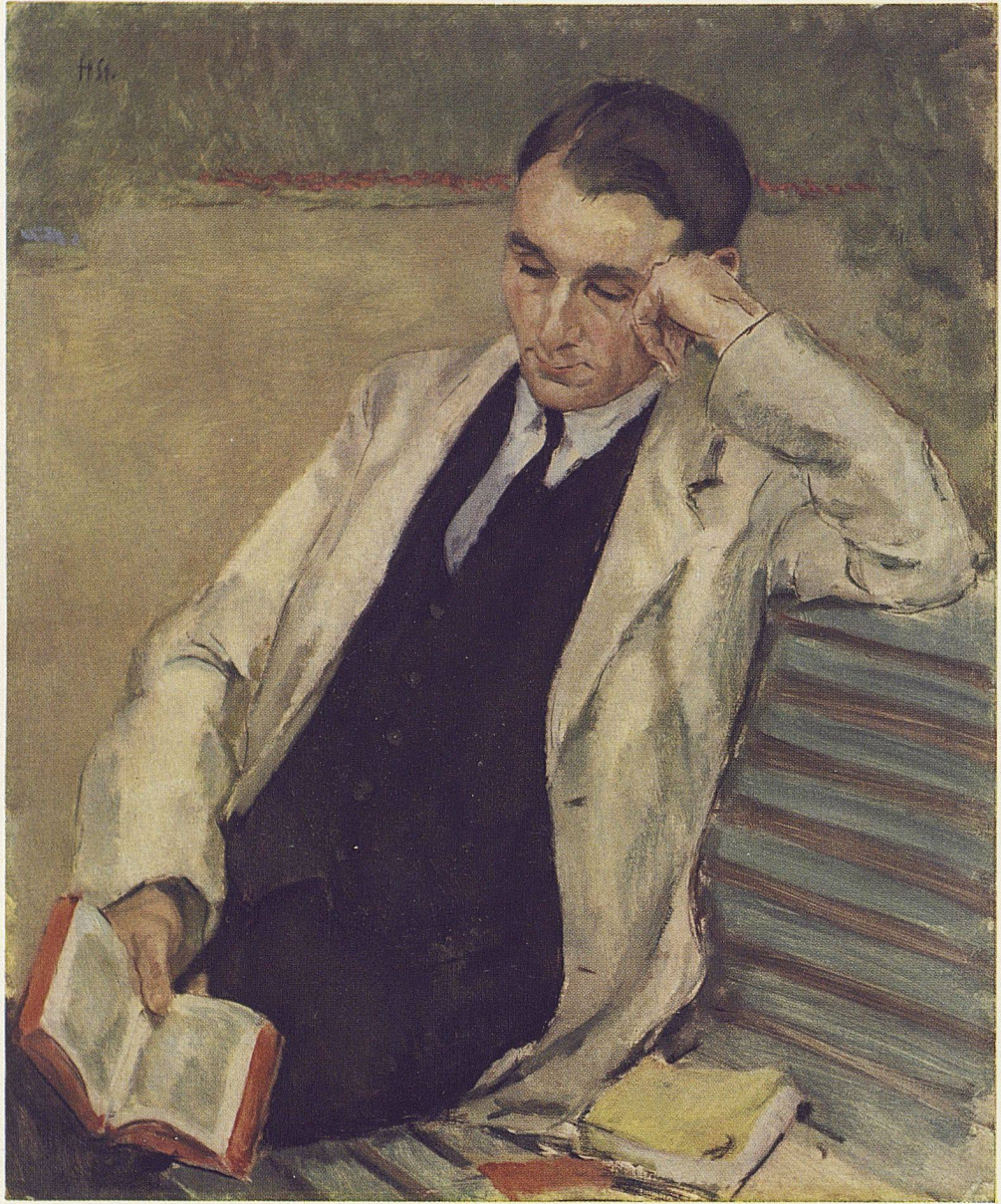
mochte. Im Blick auf dessen Frühwerke, wie sie in den siebziger und achtziger Jahren entstanden waren, gibt er manches von seiner dumpfen Tonigkeit auf, wird der Bildaufbau schärfer artikuliert, die farbige Haltung geklärt und erhält der Umriß entschiedeneren Akzent. Das alles wird schon in den späteren Bildnissen des Onkel Morstadt-Zyklus sinnfällig.

Daß Sturzenegger nichts weniger als ein Hodlerepigone wurde, bezeugt schon der Ertrag der ersten Hollandfahrt, die ihn 1910 zusammen mit Fritz Widmann auf die Insel Texel führte. Da erlebte er nun jene Landschaft, auf die er von Kalckreuth einst hingewiesen worden war. Hier spannte sich der unendliche Himmel, lockte die lichtumflossene Weite der formenreichen Dünenlandschaft und das Meer im Wechsel der Beleuchtung und im unendlichen Spiel seiner Reflexe. Da waren die Menschen bei ihrer bäuerlichen Arbeit, die sich als geschlossene Silhouetten gegen die Helligkeit des Himmels stellten, wie jene Ährenleserinnen, die Kalckreuth einst nach Millets Vorgang gemalt hat, und ähnliche Themen des Lehrers. Sie klangen in einer wundervollen impressionistischen Studie Sturzeneggers von 1908 an. Er mag hier mehr gezeichnet und aquarelliert als in Öl gemalt haben, weil die auf ihn einstürmende Fülle von Eindrücken zu rascher Niederschrift drängte. Aber es gibt etwa kleine Ölstudien ruhender Schafe aus dieser Zeit mit einem traumhaft schönen silbernen Glanz des Lichts, das über die weichen Felle streift.

Doch das noch aufwühlendere Ereignis sind die beiden Indienfahrten von 1911/13 geworden. Das Erlebnis indischer Landschaft, der Hindus, Malayen und eingewanderter Chinesen als Träger uralter Kulturen hat des Malers Reisebegleiter, Hermann Hesse, in ein «Aus Indien» betiteltes schmales Büchlein eingefangen. Die künstlerische Ernte Sturzeneggers ist der schriftstellerischen ebenbürtig. Hatte er auf der ersten Reise lediglich skizziert und aquarelliert, so verdichteten sich auf der zweiten seine Eindrücke zu großangelegten Bildern. In Singapore malte er eine junge Malayin mit träumerisch blickenden Kirschaugen in graugelber Jacke und zartgelbem Rock mit grau-grünen Schatten in hellen, transparenten Tönen. Hier fesselten ihn insbesondere auch Gruppenbilder arbeitender oder essender, am Boden hockender Frauen, Konfigurationen von herrlicher Helldunkelwirkung und rhythmischer Harmonisierung. Die Leistung der Formphantasie Sturzeneggers wird so recht deutlich bei einem Vergleich zwischen aquarellierter Zeichnung als Naturabschrift mit ihren Härten und Stockungen und dem beschwingten Rhythmus der eigentlichen Komposition. Jede Form, eine Rückensilhouette oder eine Hand, empfängt jetzt erst ihren vollen Adel und eine Schönheit, die von der inneren Schau des Künstlers ihr Gesetz erhält. Man steht im Banne eines Schaffens aus dem beglückenden Gefühl der Befreiheit von allen beengenden und belastenden Bindungen bürgerlichen Daseins in der Heimat. Sturzeneggers indische Kompositionen gehören zu seinen inspiriertesten Leistungen.

Zwischen die Indienfahrten schob sich ein Aufenthalt in Südfrankreich, und nun dominierte wieder die Landschaft. Auch den Gemälden aus der Provence ist noch eine verhaltene Tonigkeit eigen; heller, lichtfroher ist die Grundskala der Aquarelle und Bilder, die im Sommer 1914 auf der holländischen Insel Vlieland entstanden. Ausschließlicher als in Texel mit seinen Weidegehegen, Kühen, Lämmern und seinen Erntemotiven steht nun die Landschaft im Blickfeld. Da entstanden Küstenbilder von einer wundersamen Zartheit der Modellierung lichtüberfluteter Dünenkegel mit dem Kurvenspiel der vom Winde getriebenen Queckenbüsche und des Dünengrases in silbrigem Olivgrün und mit den Durchblicken auf das Meer in seinen blauen, violetten und rötlichen Tönungen unter einem Himmel in hellem Grau. Es herrscht eine unbeschwertere Ferienstimmung in diesen Landschaften. Fast auf jedem Bilde sieht man den Künstler und seine junge Gattin durch diese formenreiche Inselwelt wandern oder von einem aussichtsreichen Punkt in die Ferne träumen. Aber auch jetzt wird alles Laute gemieden; den weichen fließenden Formen entsprechen zart abgestufte Tonwerte, und nur selten antwortet dem warmen Grau des Sandes oder dem Olivgrün der Vegetation das steigende Rot eines Daches oder des Kopftuchs der Lebensgefährtin. Farbige Grau beruhigt und bindet die Helldunkelwerte und vibriert als Atmosphäre.

Bald nach der Rückkehr von der zweiten Indienfahrt siedelte Sturzenegger nach München über, aus dem Bedürfnis heraus, die Enge der heimatlichen Verhältnisse mit dem anregenden Milieu einer großen Kunststadt zu vertauschen. An schweizerischen Kollegen fehlte es dem Mann, der anregende Geselligkeit liebte, nicht; ich nenne nur Ernst Kreidolf, Adolf Thomann, A. H. Pellegrini und den Bildhauer Eduard Zimmermann, der ihm besonders nahe trat. Hier lernte er auch Albert Steffen kennen, in dessen Bildnissen er den Typus des versonnenen Denkers vor allem im Porträt der Winterthurer Kunstsammlung herausarbeitete. In Indien hatte es sich erst so recht deutlich gezeigt, was für eine bedeutende kompositorische Begabung in Sturzenegger steckte. So war es nicht verwunderlich, daß er sich jetzt an eine größere Aufgabe wandte. Als Hauptwerk dieser Art entstand im Münchner Atelier das einen alttestamentarischen Stoff behandelnde Gemälde «Hagar und Ismael in der Wüste». Als der Künstler mitten im Krieg sein Atelier aufzugeben sich gezwungen sah, kam es auf der Rückreise zu einem tragikomischen Intermezzo. An der Grenzstation Lindau erragte die riesige Bilderkiste die besondere Aufmerksamkeit eines Zollinspektanten. Dieser machte zu dem Thema der verdurstenden Mutter mit ihrem zum Skelett abgemagerten Söhnchen eine immer bedenklichere Miene und erklärte kurzweg, das Bild dürfe nicht über die Grenze, es sei ein staatsgefährliches Pamphlet. Und es bedurfte der ganzen Beredsamkeit des Künstlers, um dem Zöllner plausibel zu machen, daß es sich um ein biblisches Motiv handle und er das Bild schon konzipiert habe, als noch kein Krieg, geschweige denn Hungersnot im Reich



Hans Sturzenegger Bildnis des Dichters Hans Reinhart 1917 Privatbesitz, Winterthur

Aus dem zweibändigen Werk: Emanuel Stickelberger, «Heißt ein Haus zum Schweizerdegen» Verlag Otto Walter AG., Olten

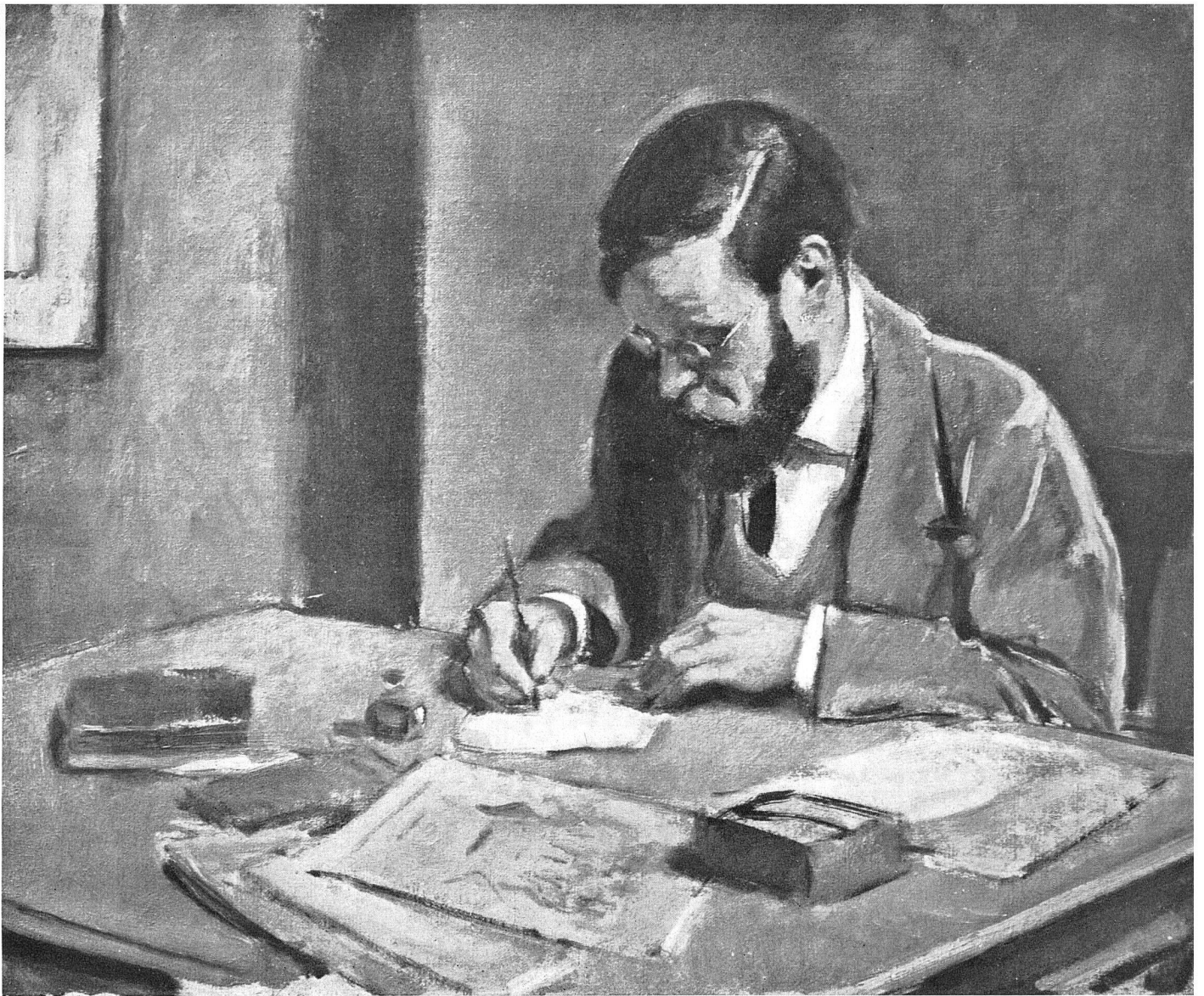


Photo: E. Linck, Zürich

Hans Sturzenegger Bildnis Gustav Gamper 1917 Sammlung Dr. Theodor Reinharts Erben, Winterth

herrschte. Worauf die Kiste ohne weitere Fahrnisse den Bodensee überqueren konnte, wie Hans Sturzenegger lachend erzählte, nachdem wir beide mit kritischen Blicken das Bild betrachtet hatten.

Der Krieg zwang zwar den Künstler in die Heimatgäue zurück; aber der vollen Entfaltung seiner schöpferischen Kraft hat das keinen Abbruch getan. Seit 1909 hat ihn die Thematik des weiblichen Figurenbildes in vielfach variierten Toiletten Szenen, aus denen sich schließlich einige bedeutende Kompositionen kristallisierten, in Halbakten und Akten beschäftigt. Auch das Thema der Lesenden wurde immer wieder paraphrasiert. Das Schwerblütige der Künstlernatur offenbart sich in der Bevorzugung der Zustände des Sinnens, der Ermüdung bis zur Erschöpfung; die Pose der Schlafenden kehrt immer wieder. Und all dies erhält eine fast unheimliche seelische Ausdrucksgewalt, obgleich sich Sturzenegger keiner expressionistischen Formeln bedient. Eine Italienerin entzündet die Inspiration des Malers zu typisierenden Ausdrucksstudien voll edler

Schwermut; man könnte sich in der Wahl des Modells keinen größeren Gegensatz denken als Hodlers Italienerin in ihrer entfesselten Vitalität und Daseinsfreude. Das Motiv der «Lesenden» leitet zu den Bildnissen über, die im Porträt der Frau Rascha, in der im «Belair» gemalten Pleinairstudie des Dichters Hans Reinhart und in der Darstellung Gustav Gampers am Schreibtisch zu eigentlichen Gipfelleistungen gelangt. Seit 1918 setzt dann auch jene Folge von Werken ein, die der erkrankten Gattin gelten und ein ergreifendes Seitenstück zu den Charakteristiken des gelähmten Onkels bilden. Das kleine Gemälde der Kranken auf dem Schmerzenslager wird zu einem Dokument, das für Sturzenegger ähnliche Bedeutung besitzt wie Hodlers erschütternde Alterswerke vom Leiden und Sterben einer geliebten Frau. In beiden Fällen handelt es sich um einen Akt der Selbstbefreiung.

Seit ungefähr 1920, da Sturzeneggers Leben von schwerem Leid überschattet wurde, ist er einer der gesuchtesten Porträtisten geworden. Herkommen, Bil-



Hans Sturzenegger *Kranke* 1924

dung, Herzenskultur und ein unbeirrbarer Takt ergaben zusammen mit der Meisterschaft des Handwerks und der untrüglichen Sicherheit des Auges die Voraussetzung für ein erfolgreiches Schaffen. Das sicherte ihm die unbestrittene Autorität, die Kompromisse ausschloß. Er ist der meisterliche Interpret ostschweizerischen Bürgertums geworden, dem er selber entstammt und in das er sich immer mit bewegender Bescheidenheit eingeordnet hat. Aber zum souveränen Erfassen des Begrenzten ist doch nur der fähig, der einen weiteren Horizont besitzt, und dies traf bei diesem Weltbürger im schönsten Sinne zu. Daß die künstlerische Qualität eines Bildnisses von manchen Faktoren abhängt, die nicht alle in der Macht des Künstlers liegen, macht verständlich, daß sie nicht alle aufs gleiche Niveau ausgerichtet sein können.

Seit dem Tode der Gattin im Jahre 1930 hat sich Sturzenegger, der nun auch wieder größere Auslandsreisen

unternahm, der Landschaftsdarstellung mit neuem Impuls zugewandt. Die Ausstellung von 1942 hat den wesentlichen Teil dieser Ernte vereinigt. Es zeigte sich, daß diese reiche Begabung noch lange nicht am Ende ihrer Entwicklungsmöglichkeiten war. Das große Gartenbild aus dem «Belair» im Besitze der Oskar-Reinhart-Stiftung ist im festlichen Glanz eines Vorfrühlingstages und durch den Reichtum malerischer Subtilitäten, die das Studium der französischen Impressionisten nicht verleugnen, das Werk eines Meisters. Über Hodler zurück zu Menn und Corot schließt sich der magische Kreis. Die heimatliche Rheinlandschaft hat in den Alterswerken Sturzeneggers ihren großen Interpreten gefunden. Diese Späternte läßt die fast völlige Erblindung des Malers doppelt tragisch erscheinen. Nur die Dauer seines Werks, das so unaufdringlich ist und durch den Persönlichkeitswert eines von edler Resignation überschatteten Künstlertums zum Beschauer spricht, kann mit diesem Schicksal versöhnen.