

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 34 (1947)
Heft: 9

Rubrik: Kunstnotizen

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: 28.03.2025

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

Kunstnotizen

Max Buri und sein ungarischer Lehrer Simon Hollósy

Max Buri beschreibt in seiner Selbstbiographie (s. Hans Graber, Max Buri, S. 18) sehr amüsant seine erste Begegnung mit dem ungarischen Maler Simon Hollósy, der in München eine angesehene Privatschule für Malerei hatte und in die der Schweizer 1887, nach dem Verlassen der dortigen Kunstakademie, eintrat. Obgleich Buri, um die Romantik seiner Darstellung zu steigern, den pechschwarzhaarigen Professor Hollósy als «einen richtigen Zigeuner» bezeichnet, so spricht er ihm doch in aufrichtiger Anerkennung vorzügliche malpädagogische Fähigkeiten und künstlerische Ansichten zu. Buri blieb zwei Jahre lang in Hollóslys Schule; dieser war sehr eingenommen von den französischen Malern Bastien-Lepage und Dagnan-Bouveret, sowie von den Deutschen Leibl und Uhde. Damals war Hollósy noch kein Impressionist; er kultivierte den tonigen, formwahrenden Naturalismus. Er hatte dieselbe malerische Auffassung wie Karl Ferenczy, Stefan Réti, Béla Iványi-Grünwald oder Stefan Csók, die alle von der Münchner Kunstakademie nach Paris in die Académie Julian übertraten. Denn sie wollten in engster Fühlung mit der französischen Malerei sein, um die Entfaltung des Naturalismus und des Impressionismus mitzuerleben.

Auch Max Buri ging nach Paris, wurde Schüler der Julian-Akademie, hatte aber kein Glück, weil seine Professoren, Bouguereau und Lefèvre, ebenfalls Akademiker waren. Sie widmeten jeweils nur wenige Minuten der Korrektur der Arbeiten ihrer sehr zahlreichen Schüler. Er verließ deshalb verstimmt diese Schule und wandte sich den deutschen Meistern, besonders Leibl und auch dem Schweizer Albert von Keller zu. Dies mag der Grund sein, daß man in den frühen Werken Buris den Einfluß des lichten Naturalismus Bastien-Lepages nicht erkannt hat. Die «Malerin an der Arbeit», die «Junge Mutter mit Kindern» und das «Mutteridyll» verraten, daß Buri neben den Werken Leibls, A. von Kellers, Hodlers auch die Bilder der lichtmalenden



Max Buri, *Unterhaltung*, 1893. Privatbesitz Kilchberg



Simon Hollósy, *Schenkenszene*, 1888. Budapest, Museum der schönen Künste

Simon Hollósy, *Zwischen zwei Feuern*



französischen Naturalisten angesehen hat. (Auch in Hodlers «Zwiegespräch mit der Natur» ist die Einwirkung des französischen Naturalismus festzustellen.) Der damals noch wankende, sich selber noch suchende Buri war aber zu jener Zeit doch am meisten von Hollósys Stil geleitet.

Wie tief diese Beeinflussung war, bezeugt uns am besten das 1893 in München gemalte Bild Buris, die «Unterhaltung». Obschon damals Buri die Privatschule Hollósys schon längst verlassen hatte und auch von der Julian-Akademie zurückgekehrt war, läßt dieses Werk die engsten Beziehungen zu des Ungarn früheren Arbeiten erkennen. Ja es ist ein direkter Abkömmling der «Schenkenszene» und von «Zwischen zwei Feuern» des ungarischen Malers. Das erste Bild wurde 1888 in München, das zweite etwas später gemalt. Beide stammen aus der Zeit vor Nagybanya, sie sind glückliche Synthesen aus den Stilen von Bastien-Lepage und Leibl. Beim ersten ist die ins breite gezogene Komposition nicht glücklich geraten; es sind eigentlich zwei Bilder. Hollósy benützte für sein Werk ungarische Erinnerungen, sogar vielleicht Skizzen. Die Szene spielt in einer echt ungarischen Dorfschenke mit Balkendecke, nur die breitgelagerten Fenster muten fremd an. Die Modelle sind Ungarn, bloß das stehende Mädchen und der Jüngling mit der Geige sind Deutsche. Selbst die Gegenstände, wie die Stillebenobjekte sind ungarisch. In seinem zweiten Bilde hat Hollósy die Szene glücklicher und malerischer zusammengefaßt; es ist eine folgerichtige Weiterentwicklung seines Stiles.

Buris Tafel stützt sich auf beide Bilder. Er hält die horizontalen konstruktiven Linien des Tisches und des Fensters bei, samt dem Vorhang und den Geranien, er wiederholt auch drei von Hollósys Modellen, den ungarischen Landwehrhusaren, den alten Mann mit dem federgeschmückten Hut aus der Schenkenszene und das Mädchen in der blumengetupften Schürze und gebauschten Hemdtracht. Dazu fügt er noch eine zweite Frau hinzu im selben Stile. Selbst der alte Mann hält auch bei ihm ein Glas in der Hand. Buris Husar ist schüchterner; er gebärdet sich weniger leidenschaftlich mit seinem Glas als die beiden Ungarn in Hollósys Bild, die der Schönen zutrinken. Alle sitzen modellmäßiger; in der entschiedeneren Profil- und Enface-Stellung der Gestalten keimt schon die konstruktive, dekorative Auffassung Buris. Die blaurote, mit Pelz eingefäßte Jacke

des Landwehrhusaren gibt dem Bilde Buris im Sujet einen halb ungarischen Charakter. Es kann sein, daß dieser Husar, wie Graber vermutet, ein Selbstbildnis von Buri ist; er könnte aber auch ein gemeinsames Modell der Maler sein. Die feinen, rötlichen und bläulichen Töne, das gut beobachtete Spiel des Lichtes auf den Gesichtern und weißen Hemden, auch die stillbenartigen Gegenstände sind schon bei Hollósy vorhanden.

Wichtiger ist jedoch, daß die von Hollósy übernommenen Bildelemente so stark von Buris Kunst aufgesogen wurden, daß sie auch später noch die bedeutendsten Charakterzüge seiner Kompositionsweise geblieben sind. Die horizontalen Linien bilden als Tisch, Bank oder Seefläche die Hauptakzente in seinen klargestalteten Werken. Bei Hollósy war dies nur ein einmaliges Motiv; beim Schweizer aber, der die Linie, die Form mehr betonte und dessen Kunst der großzügigen dekorativen Wirkung zusteuerte, wird daraus ein stets wiederkehrendes konstruktives Bildelement. Der Parallelismus in der Kunst Buris kommt also nicht von Hodler, sondern von Hollósy; er wird durch Hodler nur wesentlich verstärkt.

Hollósy, der in der ungarischen Malerei durch die Begründung der Schule von Nagybanya (1896) eine Tat von schicksalhafter Bedeutung vollzog, spielte so auch eine wichtige Rolle in der Selbsterkenntnis und Entwicklung eines bedeutenden Schweizer Malers.

Erwin Ybl

Ausstellungen

Basel

Maitres Belges

Frits van den Berghe, Constant Permeke, Gustave de Smet, Edgar Tytgat
Galerie d'Art Moderne,
7. Juni bis 6. Juli 1947

Immer wieder staunt man, wie viel bedeutendes Kunstgut in Schweizer Privatsammlungen gehütet wird. Wer hätte sich träumen lassen, daß eine einzige Basler Privatsammlung eine eindruckliche Übersicht über Hauptleistungen des bei uns sonst wenig vertretenen und zu wenig bekannten belgischen Expressionismus zu bieten vermag? Zum Abschluß der Saison

vermittelte uns die Galerie d'Art Moderne diesen Einblick in eine mit sicherer Hand zusammengetragene, geschlossene Sammlung und zugleich eine Begegnung mit vier eigenwilligen Persönlichkeiten. Mit einer Ausnahme (Tytgat) gehören diese Maler der zweiten Generation der sogenannten Schule von Laethem-Saint-Martin an, die seit 1880 in mehreren Stößen die Hauptphasen der belgischen Malerei bestimmt hat. – Als eine bei jeder Begegnung erneut ergreifende Persönlichkeit von höchster Potenz erwies sich auch hier *Constant Permeke* in zwei Werken: einem schweren, in tiefen Brauntönen gehaltenen «*Buveur de cidre*» und einer wuchtig hingesäbelten «*Paysage au coq*», in der aus braunem Gesamtton saftiges Grün und Gelb herausleuchtet. Etwas Urtümliches, Verhaltendes und doch Eruptives liegt über diesen wie über fast allen Werken dieses elementaren, im echten Sinne flämischen Malers. Dem Rudimentären seiner Kunst steht das stark Konstruktive *Gustave de Smet* gegenüber, dieses «Klassikers» des flämischen Expressionismus. Er hat vielleicht am besten verstanden, die besonderen Anliegen seiner Gruppe in gültigen Werken festzulegen. «*La ville*» mit ihren beängstigenden Häuserhaufen, vor denen der Mensch, ein Frauenakt in Rosa, gefährdet steht; «*Le peintre et sa femme*», ein großflächiges, in warmen Ockertönen gehaltenes Doppelporträt, formal und menschlich auf das Wesentliche reduziert; dann das vielfigurige, wohlkomponierte Bild «*Blues*», das in den flächig übereinandergeschichteten Figuren und Gesichtern die mondäne Hohlheit der großstädtischen Inflationszeit aufzeigt, mit diesen drei Werken war auch de Smet zwingend vertreten. Nicht anders *Frits van den Berghe*, der mit seinem gedrungenen, schweren, fast mystischen Expressionismus de Smet wundervoll ergänzte, später sich jedoch einem eigenartigen Traum-Surrealismus widmete. Von seinem frühen Schaffen zeugte ein großgesehenes und äußerer Wirklichkeit bereits entrücktes «*Pique-nique*», eine expressionistische Variation des «*Déjeuner sur l'herbe*». Besonders schön, ebenfalls aus der Frühzeit, die «*Pêcheurs*», unheimlich in dem schweren Blaugrün und den wuchtigen, urtümlichen Köpfen, ein herrlicher Wurf des kraftvollen und naturhaften Malers. Zwei «*Peintures de rêve*» schließlich aus der surrealistischen Epoche, die, formal und malerisch fesselnd, van den Berghes Hang zum Phantastischen, hinter der Erdschwere Liegenden