Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 18 (1917)

Artikel: XIII. schweizerische Kunstausstellung in Zürich
Autor: Ganz, Hermann
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-750494

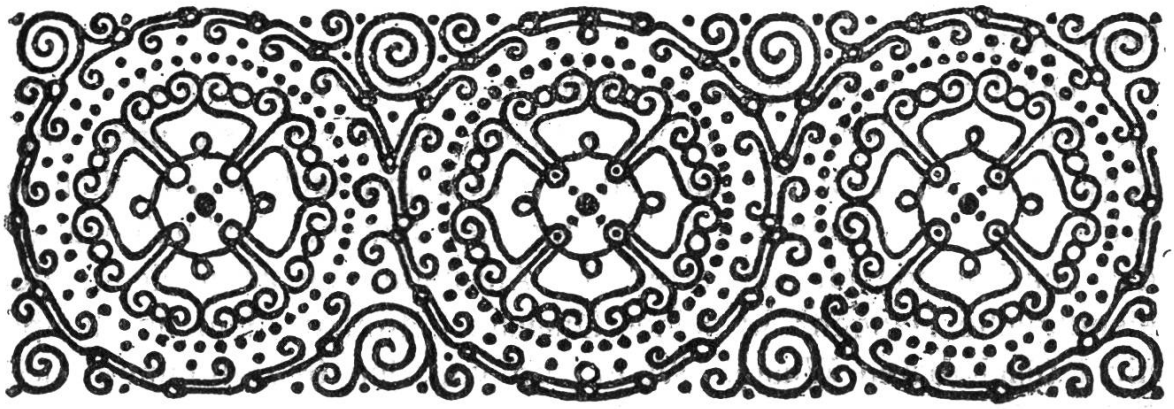
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 01.07.2025

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



XIII. SCHWEIZERISCHE KUNSTAUSSTELLUNG IN ZÜRICH

Wer sich des erregten Streites um die XII. schweizerische Kunstausstellung erinnert, kann heute mit Genugtung seine wohltätige Nachwirkung feststellen. Das gefürchtete Wickelkind einer Politikerkunst ist nicht groß gediehen, nicht zuletzt dank der unerschrockenen Worte dieser Zeitschrift, der Dr. Albert Baur ein einsichtiger Führer durch unsere und fremde Ausstellungen war und die gerade darum auch mit dem innern Ohr gehört werden musste (VII. Jahrg. S. 437 f.). Das Walten der vielen permanenten Ausstellungen übt gewiss auf das große Publikum einen erzieherischen Einfluss aus, scheint doch ihr regelmäßiger Besuch in größeren Städten, also ein regelmäßiges Aufnehmen künstlerischer Eindrücke, allgemeines Bedürfnis bestimmter Kreise des Volkes geworden zu sein. Wenn sich wenigstens hoffen lässt, dass die Stellungnahme des Laien zum dargebotenen Werk sachlicher geworden sei, so kann freilich nicht verschwiegen werden, dass bei der XIII. Nationalausstellung in Zürich ein a priori trübender äußerer Faktor fehlt: der Berner Salon war das Einzelglied einer umfassenden Schau unseres Fleißes und Könnens, und da trat mancher in die Halle der bildenden Künste, der darin nichts suchen wollte als die Befriedigung einer flüchtigen Neugierde oder eine fröhliche Gelegenheit gar schweizerischer Nörgelei, und vielleicht nichts darin finden konnte als seine eigene Unzulänglichkeit.

Der bleibt einer ausschließlichen Kunstausstellung zum Glück heute fern. [1])

Die heutige Genugtuung dankt man dem Beschluss der Jury, die Zahl der Bilder so zu beschränken, dass sie sich nicht auf Kopf und Zehen stehen mussten — und damit auch den deutlichen Winken einer einsichtigen Kritik vor drei Jahren. Dadurch wurde das „nachgerade für schweizerische Ausstellungen kennzeichnende elendigliche Hängen" in seiner Ursache getroffen, dem überhaupt nicht placierbaren Wuste. Wenn nun von den 690 Nummern der freien Künste gesagt werden kann, dass sie nicht nur bequem neben einander Raum gefunden haben, sondern auch wirklich mit Geschmack aufgehängt und aufgestellt worden sind, so hat die Ausstellungstechnik über den Schritt des Notwendigen hinaus auch gleich den Schritt des Angenehmen getan (wofür sich die Herren Righini und Angst zufrieden die Hände reiben dürfen).

Freilich birgt das demokratische Aufnahmeverfahren die Gefahren der Gleichmacherei und innern Ungerechtigkeit, die sich aber kaum umgehen lassen. Bedeutendere Künstler können im Vergleich zu weniger bedeutenden oder gar unbedeutenden nicht genügend vertreten sein. Eine weitgehende Neutralität ließ einige neueste Bekenntnisse, die noch Anspruch auf ehrliches Kunststreben erheben dürfen, ebenso gewähren wie auch ein gemächliches Abmalen der Wirklichkeit mit abgebrauchten oder sonstwie billigen Mitteln unter unschuldig naiver Taubheit gegenüber dem leise und laut donnernden Rhythmus einer suchenden und ringenden Kunstanschauung der eigenen Persönlichkeit.

Im ganzen zeigt die XIII. schweizerische Kunstausstellung den guten Anstrich solider Demokratie und neutraler Biederkeit. Eine bisher ungehörte Note erklingt nicht; aber man hört die bekannte, gute Musik gern wieder in ihren neuen Variationen. Als allgemeinen Eindruck darf man wohl das Gefühl zufriedener Bestätigung

---

[1]) Es soll aber nicht verhehlt bleiben, dass die Eintrittsbedingungen für eine *nationale* Kunstausstellung mir ungünstig erscheinen. Wenigstens sollte bei geltenden Verhältnissen ein kleines, stehendes Büffet eingerichtet werden, etwa wie der Zürcher Frauenverein für alkoholfreie Wirtschaften in der Zürcher Universität unterhält. Dem Wunsch einer Änderung in dem oder jenem Sinn sollte in Zukunft entsprochen werden; dass er angebracht ist, beweist das Schwindelgefühl, das jeden, kann er nicht mehrere Franken dem Eintritt opfern, am Ausgang erwartet. Kunstgenuss setzt körperliche Frische voraus.

feststellen; eine Anzahl hervorragender Werke und viele gute sind da.

Trotz der reichen Auslese bietet aber der XIII. Schweizersalon kein vollständiges Abbild, keinen lückenlosen Abriss unserer gegenwärtigen Kunst, also nicht das, was ideale Forderung bleibt: den herrschenden Zustand allseitig, im verkleinerten Rahmen. Da gibt es Aussteller, die auch mit dem Vorhandenen nicht in solcher Art vertreten sind, wie man es wünschte. Ein Zürcher wie Hermann Huber und ein Basler wie Eugen Ammann — um zwei hoffnungsreiche Typen herauszugreifen — sollten, wenn nicht sprechender, so doch günstiger vorhanden sein, weil sie es sein könnten. Ferdinand Hodler suche man in der Gesamtausstellung des Kunsthauses — was für ein unendlich größeres nationales, menschliches und Kunstereignis, als der XIII. Schweizersalon selbst bedeutet! — Andere charakteristische Künstler sucht man umsonst. Der feine Eduard Vallet hat seine Gemälde im Zürcher Salon Wolfsberg zu einem einzigen Hohenlied auf das Wallis vereinigt. Der jüngsten Genfer Schule fehlt sicher das pikanteste und ein wenig freche I-Tüpflein, nämlich mit dem raffiniert koketten Buchet. Wenn man von den Zürchern heuer auch nicht mehr das Gleiche sagen muss wie vor drei Jahren, als sie die Berner Kunstabteilung im Stiche ließen, vermisst man unter ihnen doch einen schmerzlich, der gerade geeignet gewesen wäre, der Ausstellung eine ihrer stärksten Dominanten und zugleich einen eigenartig neuen Ton zu verleihen: Karl Bickel, dessen monumentale *Nacht* oder andere Bildwerke in ihrer zeichnerischen Qualität so vorzüglich sind wie tiefschürfend in ihrem Geist. Gerade beim Großformat würde man hingegen einige Nummern (wie z. B. 103, 203, 286) als belangslos gern vermissen.

Die stärksten Gegenpole der Ausstellung — fein symbolisch im Mittelsaal einander Stirn zu Stirne grüßend und, charakteristisch, der eine alemannisch, der andere welsch — sind zugleich wohl ihre zwei Kernwerke, beide, jedes in seiner Art, hors concours: Ferdinand Hodlers Karton für das zweite Freskogemälde im schweizerischen Landesmuseum *Die Schlacht von Murten,* und Alexandre Blanchets *La Vendange.* Sie antworten ganz der bequemen Antithese Schillers naiv (Blanchet) und sentimentalisch (Hodler) als den beiden typischen Geistesrichtungen. Der Murtensieg, im kompo-

sitionellen Grundgedanken den *Jenenser Studenten* verwandt, erhebt sich in der typisierenden Steigerungsenergie Hodlers zur Idee des Schlachtensieges überhaupt und tritt somit als völliger Kontrast der Marignano-Freske gegenüber, jener verbildlichten Idee heroischer Niederlage — des Meisters Motivwahl kann sich weiser nicht erwähren. Seltsam: diese Sieger von Murten erlangen nicht die hinreißende Brutalität der unterliegenden, doch nicht geschlagenen Marignano-Helden! Die fliehende Masse der wuchtigen Pferdeleiber mit den geharnischten Rittern im obern Bildfeld zeugt aber von höchster freskaler Kraft, und das ganze Monument trägt die Handschrift der unvergleichbaren Historienkunst dieses Schweizers. — Blanchets *Weinlese* dagegen eine große, edle Blüte der Idylle — der sinnigen Versenkung in die beglückende ländliche Beschäftigung. Schlichtheit der Farbe, Delikatesse ihrer Modulation, gepaart mit dem Reichtum eines Gobelins, weise Knappheit in der Einzelschönheit und ihr völliges Einordnen unter den Gesamteindruck, wodurch sich zur äußeren Größe die innere gesellt, sind die Tugenden dieser still werbenden Poesie. Der Vergleich mit *Le labour dans le Jorat* von E. Burnand, der wieder mit solidem Können und mit ungeheurem Fleiß eine Riesenleinwand bis in jeden Grashalm ausgemalt hat, ohne die Staffage mit der Landschaft zu verbinden, lehrt von neuem, dass das Ausmaß nicht ausschlaggebend ist zur restlos befriedigenden Erfüllung der Anforderungen eines Genre, sondern der Stil (die geistige Haltung) in erster Linie. Burnands sauberes Werk würde sich in starker Verkleinerung angenehmer ausmachen.

Bei der Beschaffenheit der Menschen ist es begreiflich, dass die große Mehrzahl der ausgestellten Bildwerke die physische Natur zum Vater hatte, und nicht den Gedanken. Wenn sich die meisten mit der Wirklichkeit (als Landschaft, Tier oder Mensch) auseinandersetzen, können sie das doch auf ganz verschiedene Weise tun, mit mehr malerischem Auge auf Stimmung hin, mit dem Instinkt und Willen nach der plastischen Form oder mehr mit dem Bedürfnis nach zeichnerisch-linearer Konstruktion usw. Eines schließt das andere nicht völlig aus und der Möglichkeiten gibt es unendlich viele nach der Farbenskala, der Schwarzweißreihe (hell-dunkel), der Raumgestaltung, der Raumerfüllung durch Licht und Luft, Wolken und Duft. Durchgehende Übereinstimmungen, auffallende gemein-

same Merkmale sind höchstens bei kleinen Gruppen festzustellen, etwa nach geographischer Gliederung. Blut und Himmelsstrich und Klima, gemeinsame Vorbilder und Kunsttraditionen, etwa bedingt durch Vorhandensein eines durch lange Generationen geäufneten Kunstschatzes, oder gar ein einzelner Lehrer (Jung-Genf) können lokal ausgleichend und bindend wirken.

Die Genfer Gruppe, die gar nicht zum Schweif des Kometen am Kunsthimmel ihrer Hauptstadt gehört, steht inbezug auf elegante Beweglichkeit und gewählte Farbenkultur an erster Stelle. Gern wird die Skala auf helle, matte Töne abgestimmt und in schmiegsamen Modulationen, teilweise unnachahmlich-schmeichelnden Übergängen, vorgetragen. Die virtuose Geschmackskunst und das leichte feminine Element drängen sich bei einigen Jüngsten auffallend hervor. Es ist bezeichend, dass bei ihnen der *Kubismus* seine lautesten und meisten Anhänger fand. Weil er immer wieder missverstanden und auch wegen dieses Nichtverstehens angefeindet wird, soll hier beiläufig mit einem Wort angedeutet werden, was er ursprünglich ist und will. (Das Nichtgeltenlassenwollen wird seine spöttischen Frage- und Ausrufzeichen vergnüglich weiterhin setzen und soll es tun; den Kenner hingegen bitte ich wegen der Äußerungen oder vielmehr der Wiederholung einer billigen Weisheit um Entschuldigung.)

Der Kubismus mag dem Bestreben entsprungen sein, ein Bild als letztes, notwendigstes Gerüst seines Planes zu organisieren. Also einem Drang nach zusammenfassender Einfachheit, die das Schema, mit andern Worten, die Grundwahrheit, die Quintessenz der Komposition, sozusagen ihr Alpha und Omega, unverarbeitet dem Blick anbietet. Ein fertiges, gut organisiertes Bild besitzt nämlich bestimmte Dominanten als Linien, Formen, Flächen, Farben — kompositorische Dominanten, die ihm die zusammenstrebende Geschlossenheit und die überragende Sicherheit in der Verteilung von Licht, Schatten und Tönen geben, wie man sie z. B. Rubens nachrühmt. Nun, der Kubist, der die Bestätigung durch Analyse solcher vorhandenen Kunstwerke empfing, beschränkt sich auf Wiedergabe dieser kompositorischen Dominanten, die er mit ehrlicher Mühe erst aufzuspüren hat. Ehrlich ist seine Arbeit, weil er eben von Fall zu Fall nach der Grundwahrheit pirschen muss; diese wechselt mit jeder neuen Komposition.

Von einem Natureindruck ausgehend, *beschränkt* man sich nicht auf kompositorische Dominanten; sondern man *legt* sie vielmehr ins wirkliche Objekt *hinein*, in Mensch, Menschengruppe, Folie und Landschaft, und macht sie *sichtbar*, während man das Ordnungswidrige, d.h. das nach unserm Gefühl *nicht* Organische (das Wort darf mit dem naturwissenschaftlichen Begriff nicht verwechselt werden) wegsieht. Die natürliche Anlage zu solchem Unterfangen, das der unerfahrene Laie oft als lächerliche oder gar bösartige Naturwidrigkeit auslegen möchte, liegt in jedem Auge, genauer: in der grauen Rinde unseres Gehirns; damit ist seine Rechtfertigung gegeben. Das exakt überlegende Auge des Künstlers beutet nur die Anlage aus und steigert die als organisch empfundene Wahrheit. Der Vorgang ist mithin im Vergleich zur Analyse des schon vorhandenen Kunstwerkes gerade umgekehrt gegenüber der Natur; denn die äußere Natur ist ja ein Chaos in ihrem vielfältigen, verwirrenden Nebeneinander und existiert als Ordnung nur in unserer Geistigkeit. Die „kunstreiche" Aneinanderreihung und Abwägung, das rhythmische Schweben und Schwingen unterscheidet eben die Kunst von der Natur. Welchem aber die höhere, „wirkliche" Bedeutung zukommt, bleibe als persönliches Credo unausgesprochen; hingegen sei darauf hingewiesen, dass auch die prosaische Welt, wie sie nach unserer Überzeugung existiert, so nur in der menschlichen Vorstellung lebt und webt, also nur im Bilde des Gehirns untrüglich so existiert.

Ähnlich wie wir ein fertiges Haus lieber vor uns sehen als die Pläne seines Architekten, lieben wir mehr ein allseitig fertiges Bild als das ihm überworfene Netz seiner bestimmenden Anhaltspunkte. Was aber an der Tatsache nicht rüttelt, dass der kubistische Abriss, der unter Umständen eine Art Telegrammstil in Form und Farbe darstellt — und zwar als sehr greller Telegrammstil bei Alice Bailly — seine im fertigen Kunstwerk innewohnende Berechtigung erhält. Er ist ein Weg zum Ziel und zwar: auch ein Weg. Wo er sich als selbstherrliches Ziel hinpflanzt, wie etwa in den sehr instruktiven zehn Lithographien Otto Baumbergers zur *Odyssee*, empfängt man den Eindruck einer seltsam berührenden Verquickung hochgesteigerten Raffinements und gewollter Naivität; wogegen gerade der gleiche Autor prächtige Kunstergebnisse da erzielte, wo er die kubistische Organisation, einer Eierschale gleich, als solche abstreift (*Baden* in der Serie „Schweizer Städtebilder" der Firma Wolfensberger;

Fabrikinneres). Seiner *Landschaft* steht, unter den Genfern, Henry Bischoff nicht allzufern, während die übrigen der Art vorzugsweise die Figur pflegen (man beachte Barraud, Bosshard.)

Man kann annehmen, dass dem kubistischen Verfahren letzterdings rhythmisches Gefühl zugrunde liegt. Es wirkt sich als Formenrhythmus, wobei die Farbe mehr oder weniger Mitträger des Rhythmus werden kann, oder als Farbenrhythmus aus. Eher noch möchte man sagen, die Farbentöne schwingen im Rhythmus bestimmter Formelemente homogen mit. Wenn der Vorgang psycho-künstlerisch wirklich eine Auswirkung darstellt, wenn man die Dominanten in die Objekte hineinlegt, so heisst das, man strebe nach Ausdruck der eigenen Seele, die ja am liebsten in Rhythmen singt, auf Krücken der realen Welt, durch Form und Farbe. Dann gehört dieser Vorgang zum *Expressionismus*, der dem Impressionismus der siebziger Jahre als modern geprägter Gegenbegriff gegenübertritt, beide eine Um- und Neudeutung des oben erwähnten gegensätzlichen Begriffspaares sentimentalisch und naiv. Den Kubismus eines Barraud halte ich übrigens als aus dem Impressionismus entsprossen, und seine Geistesrichtung demnach als naiv, wenn sie sich auch als denkbar raffinierteste Kultiviertheit äußert (*Plage élégante).* Der Meiringer Arnold Brügger — er bildete das Hauptmoment des Monats April dieses Jahres im Zürcher Kunsthaus — fällt durch seinen beschwingten, expressiven Rhythmus auf. Der Hinweis auf die Lyrik *Verhaerens* mag in diesem Zusammenhang denen, die der Literatur näher stehen als der Malerei der letzten Jahrzehnte, ein erlösendes Schlaglicht werfen; die Nennung entspringt freilich nur der Absicht eines Artvergleiches, Wertvergleich will und kann sie nicht sein. — Ein einziges und zugleich ein bedeutendes, reines Beispiel ausschließlich farbiger Empfindung bietet Pellegrini dar, der seinen *Adam* als farbig leuchtendes Schemen in den als Farbenduft orchestrierten Waldgrund so hineinkomponiert, dass ein körperloser Farbentraum als ein bloßes Echo der harten, dreidimensionalen Wirklichkeit vor uns aufblüht.

Nun zu den Welschen überhaupt zurück: — Beim Namen Otto Vautier schwebt auch diesmal eine Wolke von Frauenduft und -Liebreiz heran! Welch ausgesuchte, dekadente Virtuosität in dem flüssigen Obenhin Maurice Barrauds: ein eleganteres Portrait als seine *Femme en bleu* sieht man nicht! Welche farbige

Weichheit in den bläulichen und rosa Tönen des mehr als sinnlichen Rodolphe- Théophile Bosshard! Und bei gleich zarter Modulation in Form und Ton welch leise Beseelung des reifen und geschlossenen Armand Cacheux! Daneben verrät Emil Cardinaux den alemanischen Einschlag. Entzückend ist wieder Emile Bressler in seiner lebenentrückten, farbenfeinen Stilisierung. Abraham Hermanjat und Aloys Hugonnet ziehen durch innige Schlichtheit in Stilleben und Landschaft an. Andere stehen auf anderem Boden: Da hat sich David Estoppey von den Neo-Impressionisten das warme Leuchten geholt, da ist die ausdrucksvolle Wärme von Erich Hermès, da sind zwei eigene, visionäre Alpensichten, fast nüchtern zeichnerisch, von Alexandre Perrier, völlig von Hodler frei. Diese Andeutungen müssen genügen, obwohl auch sie lange nicht ausreichend umreissen, wieviel Lebensfreude und Farbenfrohmut am lachenden Leman und an der sonnigen Stätte des düstern Calvins heute gedeihen.

Unter den Jurassiern sei auf das etwas müde Bild des ins große Primitive strebenden Charles Humbert hingewiesen, d'„un maître de demain" (William Ritter); auf Charles L'Eplatteniers in ihren Farbflächen duftige Landschaft in der Art Monets, wenn auch nicht mit der letzten ruhigen Ausgeglichenheit; auf François Jaques, dessen *Fermière* ein sonniges Poesiestück seiner Heimatbergwelt ist, und etwa auf die seelenvolle *Walliserin* der Sarah Jeannot.

Es ist eigentümlich, wie sich die Palette verändert, nicht nur so, dass sie dunkelt, während wir vom Genfersee weg mehr und mehr nach Norden wandern; wohl weil die welschen Seebecken stärker besonnt und anders mit lichten, glühenden Farben beglückt sind als die deutsche Schweiz. Bei P.-Th. Robert (St. Blaise) wittere ich persönlich Licht, Luft und Duft des burgundischen Klimas, stelle die weiche Modellierung der Welschen fest und ahne ich schon den Beginn der reflexiven Gebundenheit mehr nördlicher Gegend. Der arge Holzboden des Landeszentrums, doch nicht ganz Holzboden, stellt einwandfreie Maltechniker wie Wilhelm Balmer oder Eduard Boss (Cardinaux wurde genannt) und den stillen innerlichen Viktor Surbeck. Cuno Amiet, der, wie seine umfängliche Mai-Ausstellung (1917) in Zürich und Winterthur überzeugend dartat, Natur-Eindruck und Gedanken-Ausdruck mit den satten Farben

seiner saftigen Wiesenheimatlichkeit löst und stark dekorativ gestaltet, schickte als vom Besten einen großen *Cellospieler.*

Bei den Baslern und ihrem Umkreis kann eine solide zeichnerische Grundlage vielleicht in Güte als gemeinsames Merkmal angesprochen werden. Ist doch die untadelige Zeichnung ehrenwerteste Tradition ihrer Kunstmetropole; denn man beachte wohl: die Feinheiten von Holbeins Gemälden wie der überwiegenden Renaissancekunst überhaupt sind Feinheiten der Zeichnung! Altmeisterliche Überlieferung lebt segensreich weiter; die Moderne ist freilich darübergezogen mit ihrer flächigen Zusammenfassung durch die Farbe und ihrer linearen Vereinfachung im Kontur. Charakteristisch ist die gesteigerte Einfachheit von Ernst Bolens, bei gleicher Eigenschaft der starke Farbenstrom P. B. Barths, das sichere Tierstück im glücklichen Format von Paul Altherr. Auffällt die ungewöhnliche und innig schlichte Farbendelikatesse Albrecht Mayers, ferner die landschaftliche Stärke und das idyllische Genießen Paul Burckhardts. Zum Feinsten gehört die zarte, vorwiegend musikalisch empfundene *Magdalena,* der ich eine geschlossenere Schau wünschte, von Werner Koch. Mit Eugen Ammann strebt Koch eine verinnerlichte Kunst des seelischen Ausdrucks an, bei rhythmischer Wiederholung von Formelementen in der Folie. (Vielleicht sind es kubistische Resultate, die hier dienstbar gemacht werden!) Einzelschönheiten Ammanns wie ein *Kind* und der breit rauschende Wurf eines Tuches verraten höchste Vorbilder der Monumentalkunst. Rudolph Urechs weiche Kohlenzeichnungen entfalten beinahe olympischen Reichtum.

Die Ostschweiz bietet eine reiche und bunte Auslese. Von einer Gruppe längst bewährter Künstler Zürichs (E. Würtenberger, S. Righini, Fritz Widmann, Fritz Boscovits etc.) ist nur Lob zu erneuern; da es allgemein bekannt sein dürfte und wesentlich Neues nicht zu äußern ist, sei Kürze hier geboten und ausgiebiges Genießen in der Ausstellung empfohlen.

Die Zürcher Malerei schreitet in ihrer Entwicklung gern die Marksteine des Auslandes ab. Zähigkeit und Beharren liegen in den Knochen. In Eduard Stiefel drängen rhythmische Sehnsüchte nach Farbe. W. Hartung fällt durch gewählten Geschmack auf. Adolf Thomann verklärt ungemein sympathisch Motive aus dem Bauernmilieu mit schlichten, rein künstlerischen Mitteln und großer

Ökonomie; er wiegt die Nachbarschaft der anspruchsvolleren *Politiker* Max Buris, dessen feiner, idyllischer Verwandter er ist, voll auf. Bei Hermann Huber (*Knaben*) springt leuchtend auf das leise Flimmern der Farben von Surbecks *Herrenbildnis* und noch mehr von Martin Lauterburgs schöner *Komposition*. Die Erinnerung munkelt „Renoir"; aber die Poesie des Zürchers ist Eigengewächs. Seine Radierungen sagen mir sehr viel mehr als der ideale Arthur Riedel, schon weil er seine Heimat so reizvoll poetisiert; dann, weil seine Menschen so rührend naiv, herzlich und aufrichtig sind. Aus der Reihe guter *Graphiker* stechen im übrigen schärfer heraus: Rudolf Dürrwang als süßer Romantiker, Hans Beat Wieland *(Ende)* durch Größe, der auf primitive Einfachheit zielende Ignaz Epper durch den stets ergreifenden Ausdruck, der erlebnisschwere, tiefe Fritz Pauli in seiner restlosen technischen Durchbildung. Der St. Galler Theo Glinz, im Holzschnitt groß und reich, zeigt einen sehr sicher gemalten und hingestellten flotten *Leutnant*, der die innewohnende Schlagkraft, die ihm eine unglückliche Folie verdeckt, erst in Schwarz-weiß-Reproduktion zur Entfaltung bringen wird.[1])

Von den vielen ungenannten, vortrefflichen Landschaftern seien nur zwei hervorgehoben: Ernst Geiger wegen der seltenen Eindringlichkeit der Stimmung und Otto Wyler wegen seiner Größe und Reinheit in Erfassung der Alpen.

Im Süden spukt gelegentlich noch die Malweise des verstorbenen Segantini. Den Tessiner und Lombarden zeichnet eine Eigenschaft aus, die dem herben Alemannen abgeht: Süße. Süße Träumerei sind die violetten Bilder von Augusto Sartori. Schmelz und Süße sind *Mutter und Kind* von Pietro Chiesa.

Die leider überallhin zerstreute *Plastik* bietet im Verhältnis wohl mehr einwandfreie Kunst als die Malerei. Das liegt in der Sache begründet, der Schwierigkeit, die gegebenen Mittel zu handhaben, und in der unverblümten Sprache der reinen Form. Sie ist dem Nichtkönner und Nichtkünstler eine grausame Verräterin. Der Mentor soll zurücktreten, um der stillen Versenkung ganz das Wort zu lassen — man schaue, man fühle, man öffne sich! Statt anatomischer und kompositioneller Hinweise und Kritik, die das

[1]) Die Behauptung ist inzwischen bewahrheitet worden durch die Abbildung in *Schweizerland,* Sondernummer Nationale Kunstausstellung, 1917.

menschlich-fühlende Verständnis einem blinden Laien ohnehin nicht öffnen, nur ein paar Stichwörter, die auf die geistige Einstellung des Künstlers zielen möchten.

Da sind die feinen kühlen Stilisten, Karl Fischer, Arnold Hünerwadel und Paul Osswald, und seine liebreizende Frau Margrit. Da ist treffliche Charakteristik, z. B. in Männlichkeit bei August Heer und Richard Kissling, in Weichheit bei Lucien Jaggi, in Tiefe und Konzentration beim *Bührer-Kopf* von Etienne Perincioli, in sympathischer Wärme bei Laurent F. Keller, in köstlichem Humor bei Eduard Zimmermanns unbändigem *Bachantenzug* und im naiv jauchzenden Seelenfrieden von Ernst Kisslings *Handorgler,* bei dem ich an Grillparzers *Armen Spielmann* denken muss. Da ist der Genfer Naturalist Angst mit seiner schneidenden Wiedergabe des *Hodler-Kopfes,* während *Carl Spitteler* in der Wahl seines Bildhauers diesmal weniger Glück gehabt zu haben scheint. Da ist der beseelende, zartgliedrige Hermann Hubacher, und endlich, doch keineswegs zuletzt, im Gegenteil: der reichsten Saft strömende Hermann Haller, an die Ägypter und Frühgriechen mahnend, dessen primitives seelisches Quellen letzte Werte in monumentale Straffheit gießt. — Hier darf wohl auch hingewiesen werden auf die plastische Arbeit von F. Hodler, die im Zürcher Kunsthaus zur Ausstellung gelangt, seine einzige Plastik überhaupt — ein wundersam vergeistigter *Frauenkopf,* eine Offenbarung herrlichster Gotik!

Viele gute Namen mussten ungenannt bleiben. Nur noch hingewiesen sei hier auf die mannigfachen Proben anderer Gebiete, der Medaillen- und Plakettenkunst, der Architektur und der angewandten und dekorativen Künste, die ein farbiges Bild der Tätigkeit unseres Landes auch in dieser Hinsicht bieten. Eine Spezialgruppe zeigt Bucheinbände und Buchillustrationen. Wenn zur Zeit der deutschen Renaissance Männer wie Mathias Grünewald, Albrecht Dürer ihre Hand der Literatur leihen mochten — man erinnere sich an Maximilians *Gebetbuch,* an Sebastian Brandts *Narrenschiff* oder an den *Ritter vom Turn* (Marquart von Stein) — begreift man leicht, dass auch heute bewährte Künstler und Meister des Pinsels um den Buchschmuck sich bemühen und Dichtungen auf ihre Art ausstaffieren wollen. Fritz Widmanns *Don Quixotterien,* von denen die Zürcher Kunstgesellschaft einige besitzt, möchte man in einer Cervantes-Ausgabe sehen. Ernst Würtenbergers illustrative Holz-

schnitte sind, wie sie hier sein sollen, simpel und ich finde sie köstlich! Die Übertragung der *drei gerechten Kammacher* ins Bildhafte wurde und musste freilich zur Karikierung führen; während an Gottfried Kellers Groteske, der eben die zeitlich lückenlos vorschreitende Entwicklung eignet, die grausame und schmerzliche Tränenseite der lächerlichen Lebenserscheinung keineswegs fehlt und darum die Karikatur daran sich nicht als solche uns eingräbt. — Als angewandte Graphik auch Ex libris und andere Kunstblätter, Plakate und Geschäftsdrucksachen. Das Schweizer Plakat dürfte gegenwärtig an der Spitze des Plakatwesens überhaupt marschieren, dank solcher Initianten wie J. E. Wolfensberger und Fretz, die beste Künstler ihrem Gewerbe zugezogen haben. Eine allgemeine Abteilung enthält Schmuck und Edelmetall, Glasmalerei, Schnitzerei — darunter die vorzügliche Herde des Brienzers Hans Huggler — Keramik, Stickerei und Nadelarbeiten, wo begreiflicherweise das schöne Geschlecht vorwiegend tätig ist.

ZÜRICH HERMANN GANZ

□□□

WIEDER VOR DEM DORFE

Von EMIL WIEDMER

O Grün der Wiesen,
Sanft schattend Fuß mir und Gesicht!

O braune Wege,
Überweht von Zärtlichkeiten einer fernen Zeit,
Wie rührt mich euer wissend Lächeln um ein frühes Glück

Ich stehe wartend,
Und die Augen wandern in der Runde
Und streicheln feuchten Blicks
Die wehenden Blumen und das Laub der nah und weiten Bäume.

Ach Schluchzen nur
Und Brechen zuckender Lider
Und Röcheln des alten
Müden, dumpf verbrauchten Blutes,

Indes, mitweinend, der Abend
Die schwarzen Trauerflügel senkt.

□□□