

Die nationale Kunstaussstellung im Kunsthaus Zürich [Fortsetzung]

Autor(en): **Baur, Albert**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **6 (1910)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-764141>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DIE NATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG IM KUNSTHAUS ZÜRICH

II.

Mit robuster Hausknechtgebärde habe ich mich vor vierzehn Tagen ins Kunsthaus gestellt und an die Luft gesetzt, wer seinen Platz, wie mir schien, nicht mit reinen und vollen Kunstwerten bezahlt hatte. Wo ein bekannter Name viel versprach und wenig hielt, kannte ich keine Nachsicht und ließ nur gegen junge Leute Gnade walten, bei denen zu hoffen ist, dass sie später ihre Schuld begleichen werden.

Heute krämple ich die Hemdärmel herunter und ziehe den Rock an. Denn ich fühle mich in erlauchter Gesellschaft, der ich alle Achtung schuldig bin.

Alle Achtung. Ich war inzwischen in München und habe mich dort in den Ausstellungen meiner Landsleute und meines Schweizertums gefreut. Ach wie war dort so vieles müd und lau, wie vieles roch da nach Akademieprofessor und Akademieschüler. Wieviel Kunst schrie und bettelte nach dem Käufer, statt im Vollgefühl eigenen Wertes stolz auf den Käufer zu warten. Und ich gedachte der Worte, die ich unlängst in „Hermann Hitz“, dem neuen Roman von Felix Moeschlin gelesen: „Wenn ihm der Schweizer Patriotismus etwas Fremdes geworden war, etwas Lächerliches, Verlogenes Spießbürgerliches . . . hier wachte er wieder auf. — Aber anders, in einer neuen Form, nicht mit der Landschaft verknüpft, nicht mit dem Boden, nicht mit dem Schweizer als politischem Begriff, sondern mit dem Innerlichen: Schweizer, gleichbedeutend mit stark, frei, eigenwillig, furchtlos, stolz.“

Selten dürfen unsere Politiker Anspruch auf solche Attribute erheben; nur allzu oft sind sie die Vertreter eines degenerierten und karikierten Schweizertums, das in engbrüstiger Demokraterei ängstlich nach dem Volk und den Parteien schielt. Aber stark, frei, eigenwillig, furchtlos und stolz, nicht nach einem Meister und nicht nach einem Käufer buhlend, das Werk jedoch ruhig und kühn aus dem tiefsten Kern unseres Volkstums hebend, sind heute schon mehr als jener eine unserer Künstler, vor dessen tapferstem Bild Hermann Hitz jene Empfindung erlebte.

Dieser eine ist *Ferdinand Hodler*. Auch heute zeigt er uns wieder, was eine starke Kunst, die auf eigenen Füßen steht, aus sich selber wachsend und sich selber verdichtend, an gewaltigen Werken zu schaffen vermag. Der „Holzhauer“ ist ein Werk, das langsam gereift, aber schlechterdings zur Vollkommenheit herangereift ist. Zuerst eine kleine Zeichnung für den Entwurf einer Banknote, dann ein großes Bild, das in diesem Frühjahr auf der Ausstellung der Berliner Sezession einen starken Erfolg bedeutete, jetzt das Ergebnis der zu größter Einfachheit und Wucht gediehenen Formgestaltung. Nun steht der Mann wieder auf einem Bilde Hodlers da, nach dem man bei den allzuvielen Frauengestalten der letzten Jahre gelehzt hatte. In der Diagonale, deren Enden durch die Anhiebstelle des Baumes und das Eisen der Axt, das hier eben durchblitzen wird, bestimmt sind, spannen sich alle Linien zum Schwunge; die zur rhythmischen Lösung erforderliche andere Diagonale wird durch das Standbein angegeben. Die höchste Konzentration liegt im Gesicht; bei der Anstrengung krampft es

sich so zusammen, dass die knirschenden Zähne aufgedeckt werden. Alle zeichnerische Kunst, alle plastische Ausdrucksfähigkeit ist auf die Figur gebannt. Die wogenden Nebel des Hintergrundes, der Boden, die Bäume sind nur angedeutet. Die Farbe ist in wenigen Tönen fast puritanisch zusammengehalten. Für das Studium Hodlerscher Kunstmittel wird ein Vergleich der Berliner und der Zürcher Fassung dieses überaus starken Werkes eine reiche Ausbeute geben.

Die beiden Landschaften von Hodler möchte ich Porträte von Bergen nennen, die wie die Figur seines Holzhauers in rhythmischer Ausgeglichenheit die Mitte des Bildes halten und in den Linien ihrer höchsten Kraft, in der Struktur ihrer Knochen und Muskeln dargestellt sind. Der eine ist in einem bei Hodler seltenen Saftgrün gehalten und von Wolken umkränzt, wie man oft den Mond umstellt sieht; der andere, breitgelagerte, spiegelt sich an trübem Tag mit mattgrünen und violetten Reflexen im Bergsee.

Über die „Hodlerei“ im allgemeinen beklagt man sich mit Unrecht. Versuche, Hodler nachzuahmen, scheitern ja in der Regel; ein Verwerten seiner Kunstmittel auf eigenen Wegen ist nicht selten und bringt bei tüchtigen Künstlern oft sehr bemerkenswerte Ergebnisse. Dass also der Einfluss Hodlers irgend eine Einförmigkeit oder nur einheitliche Tendenz in die schweizer Kunst brächte, ist durchaus zu bestreiten. Gerade die tüchtigen Künstler erkennen den Kern und die Grenzen ihrer Begabung und wissen, dass sie von Hodler Distanz halten müssen, wenn sie etwas Eigenes und Bedeutendes leisten wollen.

Am größten war wohl der Einfluss Hodlers auf die Landschaft. Seine ehrliche und nüchterne Gediegenheit, sein kraftvolles Zusammenfassen, sein Verzicht auf jedes kleine Mittel und auf jede Süßlichkeit, zum Befremden des Stimmungsphilisters, seine harmonische Bildwirkung entsprechen allzu sehr unserer Art, als dass sie nicht auf unsere Künstler eine große Wirkung ausüben müssten.

Sehr bemerkenswert ist eine Thunersee-Landschaft von *Emil Cardinaux*, die in unmittelbarer Nähe derjenigen Hodlers hängt und einen andern Ausschnitt der gleichen Natur bei der gleichen Beleuchtung darstellt. In Himmel, Berg und Wasser sind die Farbwerte fast mathematisch genau die selben; der Unterschied besteht darin, dass es Cardinaux mehr um die Impression zu tun ist und Hodler mehr um die Struktur, die Gegenständlichkeit. Das zeigt sich schon durch die Art der Arbeit: bei dem einen ist der kleine Fleck, beim andern der große Strich vorherrschend; und als Eindruck ergibt sich beim einen eine weiche Tiefe, beim andern eine herbe Größe. Beide Bilder sind sehr charakteristisch für die Art ihrer Schöpfer und regen zu vergleichendem Studium an. Auch „Das alte Haus“ und die „Herbstlandschaft im Jura“ von Cardinaux sind sehr bemerkenswerte Bilder, die ihn als originellen Künstler zeigen, der einen Eindruck persönlich zu verarbeiten versteht.

Weniger klar ist ein eigener Stil bei *Ernst Bolens*. Sein Birnbäumchen mit dem Hodlerwölklein erinnert allzusehr an den Meister; origineller, namentlich in der farbigen Behandlung, ist dann seine Aarelandschaft mit den zarten rotvioletten Tönen. Als deutlicher Hodlerschüler zeigt sich auch der Genfer *William Müller*. Streng und sicher ist seine Ackerlandschaft mit dem mageren Bäumchen gemalt; weniger stark ist die Mittelfigur eines Wandbildentwurfs; der weibliche Akt ist nicht liebevoll modelliert und so

fehlt es ihm dann an der Ausdruckskraft, die Hodlersche Figuren auszeichnen. Das mag ja denn auch viele Maler abhalten, ihr Heil in der Darstellung von Akten zu suchen, die durch rhythmische Belebung wirksam sind: sie erkennen die große Wissenschaft des menschlichen Körpers, die dazu unerlässlich ist, und da sie sie nicht besitzen, ziehen sie rein malerische Probleme einer mehr plastischen Kunst vor.

Immerhin sind doch einige Werke zu nennen, die auf der Erkenntnis des menschlichen Körpers beruhen. An erster Stelle die beiden weiblichen Akte von *Alexandre Blanchet*, in denen rötliche und graue Töne vorherrschen bei reicher Verwendung eines ganzen Regenbogens von Farben, die nur der Belebung dienen und aus der Ferne ganz verschwinden. Die formelle Durchbildung ist äußerst weit gediehen und gibt die Vision einer lebenskräftigen Schönheit und gesunden Solidität. Alles Beiwerk ist unterdrückt, alles Kleinliche vermieden. Es liegt in beiden Bildern eine so gründliche Arbeit und ein so persönlicher Stil, wie sie auch in den Kunstausstellungen der Großstädte sehr selten zu finden sind. Weniger selbständig, aber doch voller anmutiger Kraft und gut ausgeglichen in der Bildwirkung ist die „Gärtnerin“ von *Eduard Stiefel*.

III.

Wir dürfen auf unsere eigentlichen Meister der Farbe stolz sein, die am meisten das Gesamtbild der Ausstellung bestimmen. *Cuno Amiet* ist diesmal durch Werke vertreten, die sein feines Farbengefühl und sein großes Können besser als je ins richtige Licht setzen. Sein Garten bringt schmetternde Harmonien von Gelb und Violett, von Grün und Zinnober in wohlwogenem, fröhlichem Wechsel. So einfach der Aufbau des Bildes ist, so reich ist es an pulsierendem Leben, das auf keiner Hand breit erstarrt. Ein Bild, das man rein geniessen kann, das seine ganze Schwere an Problemen nicht verrät. — Eine Überraschung, die uns Amiet bereitet hat, sind seine beiden Bildnisse. Das eine stellt eine Dame mit dunkel-orangefarbigem Hut dar, der lustige Reflexe wirft, das andere den Maler Giovanni Giacometti, dessen rötliches Haupt- und Barthaar sich weich und seltsam vom schiefergrauen Grunde abhebt. Was an beiden Bildnissen fräppiert, ist nicht nur die wunderbare malerische Delikatesse und neue Eigenart, sondern auch die Ähnlichkeit, die Treue und Feinheit des Ausdrucks, die Geschlossenheit der farbigen und linearen Komposition. Bildnisse sind in dieser ganzen Ausstellung überaus selten; dass die beiden von Amiet die besten sind, dürfte kaum angezweifelt werden. Und was bei allen drei Bildern des Meisters das Erfreulichste ist, das ist die endgültige Befreiung von van Gogh und das sich Zurückfinden zu eigener, durchaus persönlicher Kunst.

ZÜRICH

Dr. ALBERT BAUR

