

Nationale Kunstausstellung in Neuenburg

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **11 (1912-1913)**

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-750547>

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.

NATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG IN NEUENBURG

Sind wir auch „kein Volk von Kunst und Dichtern“, wie J. C. Heer jenes einzigartige Gedicht beginnt, das mit der Weissagung endet, die Schweiz werde blühen, vorausgesetzt, dass ihr der deutsche Kaiser Freundschaft halte, — wir vermögen doch jedes zweite Jahr eine nationale Kunstausstellung zusammenzubringen von einem Umfang und einer Bedeutung wie kaum ein Land von unserer Größe. Trotzdem die Jury dieses Jahr an die sechshundert Werke zurückgewiesen hat, sind fast zweihundert Gemälde mehr zu sehen als vor zwei Jahren; auch die Aquarelle und graphischen Werke wie die Bildhauereien haben zugenommen; nur der kunstgewerblichen Arbeiten und Architekturstudien sind weniger geworden. Und ich möchte das nicht bedauern. Denn die Besucher einer Kunstausstellung sind so sehr auf Malerei eingestellt, dass sie schon unachtsam an der Skulptur vorbeilaufen und die Erzeugnisse der tektonischen Künste vollends nicht beachten; nur in Sonderausstellungen können diese zur Geltung kommen, und erst seit es solche Sonderausstellungen gibt, haben diese Künste jenes allgemeine Verständnis gefunden, das ihrer Entwicklung vonnöten ist.

Zum ersten mal stellen die Schweizer Künstler in ihrem eigenen Heim aus, in einer zerlegbaren Halle, die ganz nach den Erfordernissen des Platzes aufgestellt werden kann. Nach außen sieht sie unscheinbar aus wie eine Schulbaracke; die zwanzig Räume im Innern haben durchwegs gutes Licht und angenehme, vielleicht den Bedürfnissen der Monumentalmalerei nicht ganz genügende Maße; sie lassen gleich vergessen, dass man sich nicht in einem festen Bau befindet. Leider ist der Genfer Architekt Maillard, der sich im allgemeinen seiner Aufgabe vorzüglich entledigt hat, seiner akademischen Art darin treu geblieben, dass er die Türen fast immer in einer Zeile und in der Mitte der Wand angebracht und durchgehends zu hoch gemacht hat; hätte er sich bei den Wienern, diesen Meistern der Ausstellungstechnik, umgeschaut, so hätte er gesehen, wie sehr die geschlossene Raumwirkung,

die allen Bildern so wohl tut, durch niedere Türen in den Ecken gehoben werden kann.

I.

Die Ausstellung ist dadurch viel einheitlicher und zeitgemäßer geworden, dass ihr, sei es aus Zufall oder sonstwie, einige Künstler fern geblieben sind, für die wir heute nicht mehr viel übrig haben; ich nenne Eugène Burnand, Charles Giron, Caspar Ritter, Georges Guibentif, Carlos Schwab, Gottardo Segantini, den Bildhauer Louis Gallet. Nur Hans Bachmann von Luzern bringt noch ein vergrößertes Genrebildchen, einen Bauern und eine Bäuerin, die einem Eisenbahnzug nachweinen, eine schlechte Illustration zu einem Roman, wie sie heute gar nicht mehr so schlecht geschrieben werden. Und J. C. Kaufmann hat ein paar Pastellzeichnungen ausgestellt, die die Jury jedenfalls nur um Angriffen der Sezession zu entgehen angenommen hat. Aber das sind, dem Himmel sei Dank, diesmal seltene Ausnahmen.

Die allgemeine Richtung der heutigen Schweizer Kunst liegt tief im allgemeinen Kunststreben der Zeit begründet, in der Abweisung der dämmrig-duftig-schummrigen Spätimpressionisten und der Bejahung der großen Vorkämpfer jener Bewegung, von Manet, Monet, Renoir, Cézanne, und in der Absicht, van Gogh und Gauguin zu verstehen, die als erste wieder den großen synthetischen Zug in die durch reine Analyse erreichten Resultate des ausgehenden Impressionismus gebracht haben. Das ist nicht nur eine Bewegung in der Malerei, sondern in Dichtkunst und Musik und entspricht ganz den allgemeinen Tendenzen des Jahrhunderts, die auf einen großen organisatorischen Aufbau der Gesellschaft gerichtet sind gegenüber den mehr theoretisierenden und zersetzenden Tendenzen des neunzehnten Jahrhunderts.

Es ist kein Zweifel, dass die Kunstgeschichte der Zukunft unter jenen Meistern, die heute das strenge, festgefügte Kunstwerk erstreben, dem Berner *Ferdinand Hodler* einen der besten Plätze anweisen wird. Die Ausstellung bringt von ihm neun jener Erstlingswerke aus den achtziger Jahren, die jetzt das Entzücken jedes Kenners bilden, Landschaften, Studienköpfe, Kinder, alle auf ein zartes Grau gestimmt, alle gedämpft und kräftig, alle von

unglaublicher Solidität und Sicherheit der Zeichnung. Zum Nachweis der heutigen Schaffensweise des Künstlers dienen daneben drei große Bilder, darunter die *Etude d'Italienne*, eine prächtige Bewegungsstudie in schwebendem Tanzschritt, wo jeder Muskel kräftig federnd im Moment zwischen Vorschreiten und Rückbewegung ausschwingt. Die statische Ausgeglichenheit der Stellung bringt einen kühnen Linienrhythmus, der die Fläche dekorativ aufteilt, wie von selbst mit sich. Ähnliche Aufgaben boten die beiden Damenbildnisse, die aber besonders durch ihre Farbe überraschen und beweisen, dass Hodler, der nächstes Jahr in sein sechzigstes Lebensjahr tritt, noch über ungeahnte und gänzlich frische Reserven verfügt.

Neben Hodler sind zwei andere Maler durch eine solche Zahl von Bildern vertreten, dass nicht nur über das einzelne Werk, sondern über ihren Entwicklungsgang ein Urteil gefällt werden darf. *Gustave Jeanneret* von Cressier ist bis heute in der deutschen Schweiz nicht viel genannt worden. Er zählte einst zu jener Gruppe französischer Impressionisten, die sich mit pleinairistischer Bauernmalerei befasste und schuf große Triptychen über die Arbeit in den Weinbergen, deren eines im Neuenburger Museum hängt, ein anderes mit der Jahrzahl 1898 im Salon gezeigt wird. Diese Malereien, die im Einzelnen schön durchgearbeitet sind, weisen allesamt den Nachteil auf, dass die einzelne Kontur, der einzelne Licht- oder Schattenfleck nicht das genügende Gewicht besitzen, um dem großen Format stand zu halten. So gerät das Bild leicht ins Schwimmen, und erst aus nächster Nähe kommt zur Geltung, was von weitem wirken sollte. Die beiden friesartigen Bilder, 1908 und 1911 entstanden, zeigen einen deutlichen Fortschritt nach dem Rhythmus und der dekorativen Lösung hin, aber weder an den acht Arbeitern, die an einer Schiene tragen noch an den acht Mähern, die spielend fast im Tanzschritt durch den roten Mohn schreiten, sind die einzelnen Figuren gewichtig genug, um einen starken Eindruck erzeugen zu können. Man wird den Gedanken nicht los, dass Jeanneret sein starkes Talent auf einen zu steilen Weg geführt hat, wo ihm der Atem ausgeht. Weitaus das beste von ihm ist das Bildnis einer alten Dame mit ausdrucksvollem, schön herausmodelliertem Gesicht und einem Reichtum von schwarzen Tönen in Kleid und Hut, der den Maler

als weit bessern Koloristen und größeren Können zeigt als seine großen und gesucht bunten Bilder.

Das genaue Gegenstück von Jeanneret ist *Max Buri*, dem man auch einen eigenen Saal für seine zweiundzwanzig Bilder zur Verfügung gestellt hat. Seine Bauerntypen dienen ihm nicht zur Erforschung von Kompositionsgeheimnissen; ihm ist das Psychologische, der bis zur klarsten Form eines Ausdrucks herausgeholt Kopf die Hauptsache. Er weiß das Typische scharf zu treffen, indem er vereinfacht und zusammenfasst; dadurch bekommt die Form etwas klassisch Solides, porträtmäßig Vollendetes. Die glückliche Ausreifung erhält die Form durch die nicht minder persönliche Farbe. Buris Bilder stehen im Saft, ohne je bunt zu wirken, nicht einmal, wenn er ein fast unwahrscheinlich rothaariges Mädchen darstellt. Wie Hodler hat er das Gebiet der Malerei um eine eigene Provinz zu bereichern gewusst, und die Bilder seiner Schülerin Klara Borter, so brav sie sind, beweisen, dass da nur ein selbständiger Kopf schaffend sich betätigt hat, nicht ein Rezept, das ein anderer abgucken könnte.

Mit den farbigen Mitteln des frühen Hodlers in ihrer weisen Beschränkung sucht *Ernst Würtenberger* in seiner „Totenfeier“, einem Bild von denkbar straffster symmetrischer Komposition das Ziel Buris zu erreichen, die Wirkung durch bedeutende, in ihrer letzten Konsequenz des Ausdrucks erfasste Köpfe. Es ist nun aber merkwürdig, dass der einzelne Kopf aus dem Bild herausgesondert viel stärker wirkt als die Gesamtheit; sie sind alle zu nahe zusammen und es scheint wie ein Gesetz zu sein, dass bei solch strenger Symmetrie die Individualität verloren gehen muss; jede Figur wird so sehr in die Disziplin des Ganzen genommen, dass sie nicht mehr Eigenes wollen darf; nicht mehr besondere Ausdrucksarten des Schmerzens können sich hier Durchbruch verschaffen, sondern nur ein einziges, undifferenziertes Gefühl. Die Komposition, die zweifellos stärker ist als bei Buri, hat also der Wirkung der Bildes wohl eher geschadet als genützt.

Das Bild Würtenbergers hat entschieden monumental-dekorativen Charakter; man fragt sich gleich, wie der Abdankungsraum oder die Grabkapelle beschaffen sein muss, wo es hineingehört. Eine solche Aufgabe hat *Charles l'Eplattenier* für das Krematorium von La Chaux-de-Fonds trefflich gelöst. Der helle, grün-gelb-

blaue Dreiklang, auf den alle Töne geordnet sind, kann auf seine Wirkung nur in dem dunkeln Raum gewertet werden, den die vier Bilder schmücken sollen, nicht in der hellen Ausstellungshalle. Dass aber die einzelnen Figuren wie der einfache, einem jeden verständliche Aufbau in ihrem Ausdruck von bestimmter Kraft sind, kann nicht bezweifelt werden. Die Figur des Schweigens, die allein einen Rahmen füllt, drückt mit einer inbrünstigen Sorgsamkeit eine Urne an die Brust und hält bedeutsam den Finger an die Lippen. Das friesartige Bild „Tod—Schmerz—Frieden“ zeigt in der Mitte auf einem Thronszitz eine segnende Gestalt, rechts und links auf Sarkophagen ruhend die Leichen eines Mannes und einer Frau, und an beiden Enden, in schwarze Schleier gehüllt, in Schmerz hingegossen, eine Frau und einen Mann, die in ihrem edel verhaltenen Leid von besonderer Schönheit sind.

ZÜRICH

ALBERT BAUR



L'ART DÉCORATIF A L'EXPOSITION NATIONALE DE NEUCHÂTEL

„Venez donc, vous par qui les objets usuels sont revêtus de beauté, venez en foule harmonieuse . . . artisans, artistes consolateurs qui nous donnez la joie des formes heureuses et des couleurs charmantes, bienfaiteurs des hommes, venez avec les peintres, les sculpteurs et les architectes. Avec eux, la main dans la main, acheminez-vous vers la cité future . . .“ Ce n'est assurément pas à Neuchâtel qu'il nous sera donné d'évoquer la cité future et la foule harmonieuse: on a confié aux seuls peintres et sculpteurs — ou presque — le soin de témoigner devant la nation attentive, et ce n'est pas chez nous que se réalise l'union féconde à laquelle Anatole France convie les „bienfaiteurs des hommes.“

A quoi faut-il attribuer la faible participation des artistes décorateurs à l'Exposition nationale et pour remonter plus haut, comment expliquer leur petit nombre, en face de l'armée formidable de ceux qui manient le pinceau ou l'ébauchoir, et font de l'art sans adjectif?

Pourquoi cet étonnant renversement des proportions dans un pays qui — les musées en témoignent — a eu si fortement le sens, le goût et le besoin d'orner les objets nécessaires à sa vie, qui il y a trois siècles aurait eu cinquante artisans à mettre en face d'un peintre et opposerait aujourd'hui vingt peintres à un décorateur?

La responsabilité de cet état de choses, fâcheux et regrettable parce qu'il constitue une diminution de la richesse et de la force d'expression d'un peuple, incombe à tout le monde. Il serait injuste d'accuser les jurys, dont la dédaigneuse condescendance à l'égard de l'art décoratif exprime un sentiment implicitement approuvé par le public en général. Les critiques