

Zeitschrift: Wissen und Leben
Band: 14 (1914)

Artikel: Die XII. nationale Kunstausstellung [Fortsetzung]
Autor: Baur, Albert
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-764060>

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: 16.10.2024

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

Gemeinden so ungenügend sind, dass die Banken auf Hypothekarsicherheit lieber verzichten.

Falls Großer Rat und Volk auf die Reformen eingehen, so bietet die Herstellung des finanziellen Gleichgewichtes des Fiskus keine zu großen Schwierigkeiten. Anders verhält es sich mit der wirtschaftlichen und finanziellen Gesundung des Landes und seiner Bevölkerung. Diese zu erreichen bildet eine Aufgabe nicht von Jahren, sondern von Jahrzehnten. Sie kann in diesem schönen und fruchtbaren Land nicht ausbleiben, wenn ernsthaft und gewissenhaft gearbeitet wird. Aber *alles* hängt davon ab, in welchem Maß es gelingt, die Politik, das heißt die mehr oder weniger frivole Befriedigung eigener materieller Interessen an Stelle der der Allgemeinheit aus der ganzen Verwaltung des Landes zu bannen. Wird dies erreicht, so wird das Ungemach, das jetzt über den Tessin hereingebrochen ist, nicht umsonst gewesen sein.

BERN

J. STEIGER

(Schluss folgt)



DIE XII. NATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG

(Fortsetzung)

In der Einleitung zu meinem Bericht über die Kunstausstellung in Bern habe ich durch Kürze gesündigt; daher einige Missverständnisse. Ich habe zum Beispiel nur angedeutet, warum Nationalräte und andere Politiker durch ihre natürlichen Neigungen zum Verständnis von Kunstwerken wenig geeignet erscheinen. Diese Tatsache erzeigt sich aber dadurch, dass überall, wo in einem Lande Politiker und von Politikern abhängige Akademien das Kunstschaffen beherrschen, eine offizielle Kunst, eine innerlich kalte, dem Ausdruck persönlichen Empfindens abholde, eine hoffnungslose, wenn auch für den Kunstungewohnten noch so glänzende Könnerkunst entsteht; die wirkliche Kunst, die strebt

und sucht und in die Tiefe bohrt, ist dort auf Sezessionen und „Salons des Indépendants“ angewiesen und gedeiht ohne Staatshilfe. Diesem Schicksal sind wir bis heute in der Schweiz entgangen, weil die Politiker glücklicherweise ganz vergessen hatten, sich in Kunstangelegenheiten einzumischen. — Und erklärt wird die Tatsache dadurch, dass der Politiker die Masse und ihre Meinungsäußerung höher schätzt als das Individuum und seine Meinungsäußerung, dass er nur brauchen kann, was plötzlich und jedem verständlich ist, und er die Zucht nicht zu kennen braucht, sich in ein ihm fremdes Empfinden und fernes Denken einzufühlen. Dass die Politiker unindividuell und fast alle ganz unkünstlerisch schreiben, braucht ja wohl nicht erst bewiesen zu werden. Das ist keine Eigentümlichkeit unserer Republik. Es gilt überall, vom einfachen Gemeindepolitiker bis hinauf zum Parlamentarier und selbst zum Monarchen; dass der Deutsche Kaiser das Kunstempfinden unserer Bundesväter teilen würde, bezweifle ich keinen Augenblick. Ausnahmen bestätigen die Regel; ich vergaß, zu sagen, dass sich einige im Nationalrat, namentlich unter den Vertretern der welschen Schweiz finden, und als rühmliche Ausnahme unter den Monarchen sei der König von Italien erwähnt.

Dass der ganz einfache Mann ohne Bildungsdünkel leichter zu Kunstverständnis gelangen kann als der gescheite, beredete Politiker, war von mir wirklich nicht als Witz gemeint. Das Evangelium möchte ich hier nicht anführen, nicht vom Armen im Geiste sprechen und nicht vom Nadelöhr. Aber das sollte doch klar sein, dass vom naiven Empfinden aus der Weg zu einem neuen Empfindungsausdruck leichter zu finden ist als vom Bewusstsein, was einem ein ganzes Leben hindurch als Kunst gezeigt worden sei, das sei nun Die Kunst und daneben sei kein Heil.

* * *

Die mächtige Entwicklung Genfs zur Kunststadt erklärt sich aus der Tradition, die Paul Seppel in dem kürzlich bei Jullien in Genf erschienenen *Livre du Centenaire* gründlich und anschaulich dargestellt hat und die gegenwärtig die *Exposition du Centenaire* im Musée Rath veranschaulicht; sie erklärt sich aus einem bedeutenden Besitz von alten Meisterbildern, worin Genf mit Basel

in der Schweiz allein dasteht (ich möchte hier doch nicht die Bemerkung versäumen, dass die unerhört moderne Schweizerkunst den alten Meistern viel näher verwandt ist als die Pariser Salon- und die Münchener Glaspalastmalerei, mit deren charakterloser Süßigkeit heute viele die Schweiz überschwemmen möchten und die höchstens mit flauen Reproduktionen von alten Meistern etwas gemein hat), sie erklärt sich aus der ausgezeichneten, gänzlich unakademischen Genfer Kunstschule, in der durch den Professor Martin der Einfluss Barthélemy Menns, des großen philosophischen Kunstlehrers lebendig blieb, und an der Gillard einen Unterricht in künstlerischer Komposition gibt, der nicht leicht seines gleichen finden dürfte. Und schließlich erklärt sie sich durch den starken Einfluss von Ferdinand Hodler, der allerdings mehr als Befreier denn als Vorbild wirkte; muss doch jeder, der auf der Bahn des Meisters schreiten will, bald einsehen, dass er dort weit hinter ihm zurückbleiben muss.

Von der *Unanimité* Hodlers, mit der er einzig auf dieser Ausstellung vertreten ist, war in dieser Zeitschrift schon früher die Rede; die Komposition kommt in dem schmalen Gang, wo das Bild hängt, nicht zur Geltung und kann eigentlich nach einer Photographie besser gewürdigt werden, namentlich, weil hier immer ein paar Dutzend Leute mit der Nase vor dem Bild stehen; sie suchen alle das Genrebildchen, da ihnen das Wesen der dekorativen Komposition anscheinend ganz fremd ist. Hätte man doch das Bild lieber in die Maschinenhalle gehängt!

Äußerlich am ehesten als Schüler Hodlers erscheint William Müller, dessen großgesehene Akte mit ihrem kühlen hellroten Ton ein angenehmes Bild vollkommener Ruhe bieten. Ähnlich wie bei Hodler ging es zweien unserer feinsten und hoffnungsvollsten Schweizerkünstlern, Alexandre Blanchet und Abraham Hermanjat: sie schickten Bilder von solcher Größe ein, wie sie in der bescheidenen eidgenössischen Kunstbaracke nie und nimmer zur Geltung kommen können. Blanchet nähert sich durch Sichtbarmachung kompositioneller Dominanten der kubistischen Richtung; ob das seiner Entwicklung förderlich sein wird, wird die Zukunft lehren.

Ich weiß zwar wohl, dass es bei nicht wenigen Leuten genügt, dass ich ruhig und sachlich über Kubismus rede, um mich

als unheilbar wahnsinnig zu erklären. Trotzdem muss ich ohne plattes Schimpfen zu einer Richtung Stellung nehmen, der eine noch stets wachsende Zahl von Künstlern huldigt. (An der letzten nationalen Kunstausstellung in Neuenburg bekannte sich, wenn ich mich recht erinnere, Alice Bailly allein zum Kubismus; heute tut es fast ein Dutzend unserer Künstler.) Was der Kubismus will, zeigt am besten Oskar Lüthy's kubistische Analyse der *Pietà von Avignon*, jenes herrlichsten Meisterwerks gotischer Kunst im Pariser Louvre, dessen erschütternde Kraft und gesammelte Wirkung ohne einen in sich ausgereiften Plan seines Aufbaus unmöglich wäre. Diesen Plan aus einem Gleichgewicht stereometrischer Formen aufzusuchen, auf dem sich das Bild gründen mag, ist der Zweck der Arbeit von Lüthy. Wie heute viele Architekten die endgültige Schönheit ihrer Werke nach der Art romanischer und gotischer Meister durch Berechnung der grundlegenden und Einzelverhältnisse erstreben, will der Kubist alles Zufällige, nicht durch innere Notwendigkeit Bedingte in seinen Bildern durch eine mathematische Grundlage der Komposition erlangen. Ähnlich wollte auch Nietzsche im *Zarathustra*, wie einst Hölderlin im *Hyperion*, durch eine äußerst strenge Zucht von Komposition und Rhythmus zu höchster Wirkung gelangen (vgl. *Wissen und Leben*, Band VIII, S. 853, Baumgartner, *Hölderlin und Nietzsche*). Wenn nun die Kubisten ihre Eselsbrücke stehen lassen, was ihre Bilder dem Laien natürlich vollkommen unverständlich macht, so ist das begreiflich, sozusagen als Schiboleth der Gruppe. Erfolgreich wird aber die Richtung erst werden, wenn sie auf dieses äußere Erkennungszeichen verzichtet. Wo das ein Künstler tut und also nicht mehr als Kubist sich zu erkennen gibt, zeigen seine Bilder stets etwas Solides und Endgültiges, das sie deutlich von Schöpfungen des liebenswürdigen Zufalls unterscheidet. Als Durchgangsstadium scheint mir also der Kubismus hauptsächlich Wert zu haben.

Und noch etwas kann leicht eine erfreuliche Folgeerscheinung des Kubismus werden: ein tieferes Verständnis für die Gotik. Das zeigt sich nicht nur an dieser Paraphrase über die *Pietà von Avignon*, das zeigt sich in einem der hervorragendsten Kunstwerke, die in den letzten Jahren geschaffen wurden, in den Kirchenfenstern von Thorn-Prikker, die auf der Werkbunda-

stellung in Köln zu sehen sind. Deutlich sieht man da den Einfluss gotischen und kubistischen Aufbaus; er führt zu einer so gewaltig anstrebenden Feierlichkeit, dass nur der Eindruck, den man in weihelichem Raume von einer Bachschen Kantate erhält, damit verglichen werden kann. Wenn es nun der kubistischen Theorie gelingt, das gotische Geheimnis zu entschleiern, so dass künftig die läppischen Nachahmungen gotischer Malerei, Architektur und Plastik in ihrer öden Unechtheit häufiger und unzweifelhafter erkannt werden und sich der schaffenden Kunst ein neues Tor öffnet, hat sie damit schon Unschätzbares geleistet. Und wenn sie sich dann noch soweit zu bescheiden weiß, dass sie klug im Verborgenen bleibt, nicht mehr die vorübergehenden Anstrengungen des Verstandes, sondern nur den geschaffenen geistigen Wert zeigt, wüsste ich nicht, was dagegen zu sagen wäre.

Aber noch bleibt mir von Genfern zu reden. Da ist noch als eigenartige Erscheinung Otto Vautier mit seinen Schülern zu nennen, mit den feinen Modellierungen seines flüssigen Pinsels, mit dem diskreten Zurückhalten in zarten graubraunen Farben, mit seinem hochentwickelten Sinn für die weiche Ausdruckskraft des weiblichen Körpers; da ist Edouard Vallet mit seiner kühlen, reichen, ganz persönlichen Palette, da ist Albert Trachsel mit seinen Sehnsüchten nach einem Traumland, wo sich Erscheinungen in heitern warmen Farben regen, da ist Gustave Buchet mit seinen frechen, saftigen, fast stenographierten Kokottenbildern, da ist Hans Berger mit der männlichen Entschiedenheit in Farbenauftrag und Aufbau, da ist Armand Cacheux, ein noch feinerer Kenner des weiblichen Körpers als Vautier, den er auch in der Raffiniertheit seiner Farbe weit übertrifft. Nimmer werde ich mit aufzählen zu Ende kommen, wieviel Farbenlust heute in der Stadt des düstern Calvin gedeiht.

ZÜRICH

ALBERT BAUR

(Schluss folgt.)

□ □ □