Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 10 (1923)
Heft: 8

Artikel: Alexandre Blanchets "Hirten" in der Basler Öffentlichen Kunstsammlung
Autor: Schmidt, Georg
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-11496

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: 15.07.2025

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

ALEXANDRE BLANCHETS „HIRTEN“ IN DER BASLER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG

Fast heroisch erscheint uns heute schon die Zeit, da man die Jahre des schweizerischen Kunstlebens nach den grossen Werken Hodlers benennen konnte, die sich Jahr um Jahr folgten, und deren jedes eine gültige Formulierung eines menschlichen Themas und zugleich eine Stufe zu stets neuen Konsequenzen eines elementaren Stilwillens bedeutete. Und immer weitere Kreise wurden zu freudiger, staunender oder unwilliger Anteilnahme hingenommen. So wichtige künstlerische Dinge sich auch ausserhalb dieser Bewegtheit um Hodler abspielen mochten, Hodler war unserem künstlerischen Leben ein wahrhaft grosser Inhalt. Eines solchen Inhalts entbehrt das schweizerische Kunstleben heute, und erst heute spüren wir deswegen vielleicht, was es heisst, dass die Besten unter Künstlern und Kunstfreunden eines ganzen Landes das Schaffen eines ihrer Künstler als eine öffentliche Angelegenheit betrachtet und wie ein eigenes Geschick mitgelebt haben.

Während einer Zeit ist auch Blanchet ein Fünklein von einer solchen Anteilnahme zugewendet worden — am fühlbarsten, als die «Weinlese» auf dem schweizerischen «Salon» 1917 an die Oeffentlichkeit trat. Keiner von den Künstlern der jüngeren Generation schien so wie er eine Welt zu fassen, die einer allgemeineren Teilnahme wert wäre. Ungleich viel kleiner ist diese Welt als die Hodlers: das pays vaudois; aber wenn Blanchet elementar genug aus ihr schöpfte, so durfte die Hoffnung sich erfüllen, die man an ihn knüpfte.

Im Gegensatz zu Hodler ist Blanchet in die Schule der nachimpressionistischen Franzosen gegangen: Cézanne und Renoir. Das heisst schon, dass er, Hodlers fast gewalttätig einseitigen Weg nicht teilend, in der Farbe, dem Raum und dem plastisch-kubischen Wesen der Dinge seine Erfüllung suchte. Und Cézanne und Renoir mussten ihm auch um ihrer Erdnähe und ihrer sinnlichen Wärme willen als Meister gelten — Dinge, die Hodler anderen Zielen geopfert hatte. Für Blanchet war das Plastische so wichtig, dass er gerne vom Kubismus gelernt hat, welche Schönheit und Grösse in den einfachsten kubischen Formen steckt.

So hat Blanchet *Frauenakte* gemalt — in ihrer vollkommen ruhenden Haltung, deren höchstes Glück die unbedingte Körperlichkeit ist, Renoir verwandt; aber genau um das schwerer und ungelenker, weniger anmutig und vibrierend, was den Schweizer vom Franzosen scheidet. Während Renoir seine Mädchen in der freien Natur sich bewegen lässt, fügt sie Blanchet gern in einen absoluten Innenraum; ihre Bewegungen erheben sich nie zu einer Tätigkeit, sie bleiben Gebärde. Das sinnliche Dasein der Körper Blanchets kann primitiv sein bis zum Dumpfen, ohne dass sie Renoirs Heiterkeit hätten.

Dann *Stilleben*, wo die Dinge — Frucht, Buch, Stoff, Tisch — mit cézanneverwandter Körperhaftigkeit daliegen, aber doch mehr nur von deren schönem als von deren elementarem Beisammensein sprechen. Schmuckstücke von einer oft herrlichen dekorativen Grösse und Bewegtheit. Bezeichnend ist, dass Blanchet selten Blumen in seine Stilleben fügt, und wenn er es tut, so macht er sie zu Dingen von der Festigkeit seiner Tücher, Vasen und Stuhllehnen. Vom zarthäutigen Atmen einer Blüte wissen seine Stilleben nichts.

Weiterhin *Bildnisse* — von Frauen, Freunden und von sich selber, schlicht sich gebend, herzlich geradezu, sympathisch in ihrer körperlichen und geistigen Schwere, den Menschen in seinem naturhaften Dasein fassend, ohne irgendwelche Ziele des psychologisch Expressiven; kontemplativ bis zum Verträumten, fern von der geladenen, ja übersteigerten Aktivität Hodlerscher Porträts. Und gern werden Gegenstände beigefügt, welche die Stimmung eines fast stillebenhaft körperlich Seienden noch zu verstärken trachten.

Und *Landschaften* endlich, meist kleineren Formats, die Bauerngärten und Obstgelände des Waadtlandes — nicht von der Energie der Landschaften Cézannes oder von der Poesie

der Renoirs, auch ohne den Reichtum der Farbe und des Lichts dieser beiden, aber doch von der Treue zu einem Boden zeugend. Und dennoch wollen die Landschaften Blanchets nie zu so eindrücklichen Prägungen werden wie seine Stilleben, Bildnisse und Akte. Es scheint, als ob ihnen ein Grad der sinnlichen Naturfülle fehle, deren eine solche ganz auf die primitive Naturhaftigkeit eingestellte Kunst am allerwenigsten entbehren kann, und als ob Blanchet deren Fehlen in Stilleben und Figurenbild durch die Schönheit der Farbe und durch eine wohllautende, kraftvolle Abgerundetheit der gross stilisierten Dinge und der ganzen Kompositionen zu ersetzten vermocht hätte.

Dann aber hat Blanchet grössere Dinge angefasst: 1917 die «Weinlese», 1920 den «Viehmarkt», 1922 die «Hirten». Die Weinlese war es, die jene Hoffnungen sich erheben liess, Blanchet möchte von einem Maler, der mit Eigenart ein ganz Persönliches kultiviere, zu einem Künstler sich entfalten, der ein Umfassenderes gestalte, Blanchet möchte mit seinen Werken mehr werden als eine Angelegenheit für Ausstellungen, private Sammler oder einen gelegentlichen Museumserwerb: nämlich durch die Spiegelung irgend eines Stückes gegenwärtigen Lebens etwas geben, was eine Allgemeinheit als das Ihre empfangen und lieben könnte, ganz gleich in wessen Besitz das Werk nun zufällig sei. All seine kleinen Bilder wären dann wie Studien und Elemente zu diesem Umfassenderen.

Die «*Weinlese*» ist ein solches Stück ganz gegenwärtigen, und in seiner Gegenwärtigkeit zeitlosen Lebens. In einem Weinberg am Genfersee verrichten Männer und Frauen die Erntearbeit. Blanchet schildert es ohne jede Sentimentalität und ohne heimatschützlerische Kostümschönfärberei; herb, ernst, nüchtern beinah, Weinbauern unserer Zeit. Da tut ein Jeder schlicht und verschlossen das Seine, mit schweren, lässigen, grossen Bewegungen und mit einer wahrhaft innigen Sachlichkeit. Zur Einheit gefügt wird das mannigfaltige Tun der Einzelnen nicht durch gewaltsame kompositionelle Mittel, sondern dadurch, dass jeder ganz natürlich an seinem Ort steht: es ist ein echt welscher eigenbrötlerischer Individualismus in diesen Menschen und in ihrem Zusammensein. In freier, lebendiger Fügung legen sich die Gestalten um den Mann hinter der Bütte zu einem Kreis, der jeder Gestalt ein selbständiges Leben lässt und dem Bild doch einen Kern gibt. Diese Komposition schwebt wohltuend mitteninne zwischen flächenfüllender und raumbildender Funktion. Zum Reichtum der einzelnen Verrichtungen kommt ein Reichtum der Farbe, der dem so ernsthaften Tun der Menschen einen verhaltenen Jubel verleiht. Mit all dem bedeutet Blanchets «Weinlese» einen Pfahl in der schweizerischen Malerei; sie hat die Gültigkeit der wirklichen Formulierung eines menschlichen Geschehens.

Und von da an war es natürlich, Blanchets weitere Entwicklung mit ganz anderen Erwartungen und Wertungen zu verfolgen, als die irgendeines anderen guten Malers. War die «Weinlese» ein Zufallstreffer? Oder war sie das Bekenntnis zu einem neuen, grösseren Ziel seiner Kunst? Und fand Blanchet die Kraft dazu?

1920 malte er den «*Viehmarkt*». Blanchet tat also abermals einen Griff nach der grossen, umfassenden Gestaltung und war dabei dem bäuerlichen Lebenskreis treugeblieben. Auf der «Weinlese» ist das Tun der Menschen mehr ein Sein als Aktivität, ist es die natürliche Gebärde eines Jeden, und nicht eine Bewegung, die einen Anfang und ein Ziel hat. Darin liegt wohl das Geheimnis, warum von diesem Bild eine solche dauerhafte, episch gesättigte Stimmung ausgeht — und das ist zugleich wohl auch der Grund, weswegen der «Viehmarkt» nicht zu solcher Typik gekommen ist: ein Markt ist in allererster Linie Lärm und Bewegung, ist dramatische Spannung im einzelnen und chaotisches Leben im ganzen. Dem chaotisch Bewegten arbeitet Blanchet mit einer wohlgeordneten Komposition geradezu entgegen, und seine Menschen wollen nichts von Marktlärm und vom dramatischen Kräftespiel untereinander wissen: die beiden schönsten Gestalten — das sitzende Mädchen vorne mit der liegenden Kuh, beide gleich stumpf vor sich hinbrütend, und der an seine

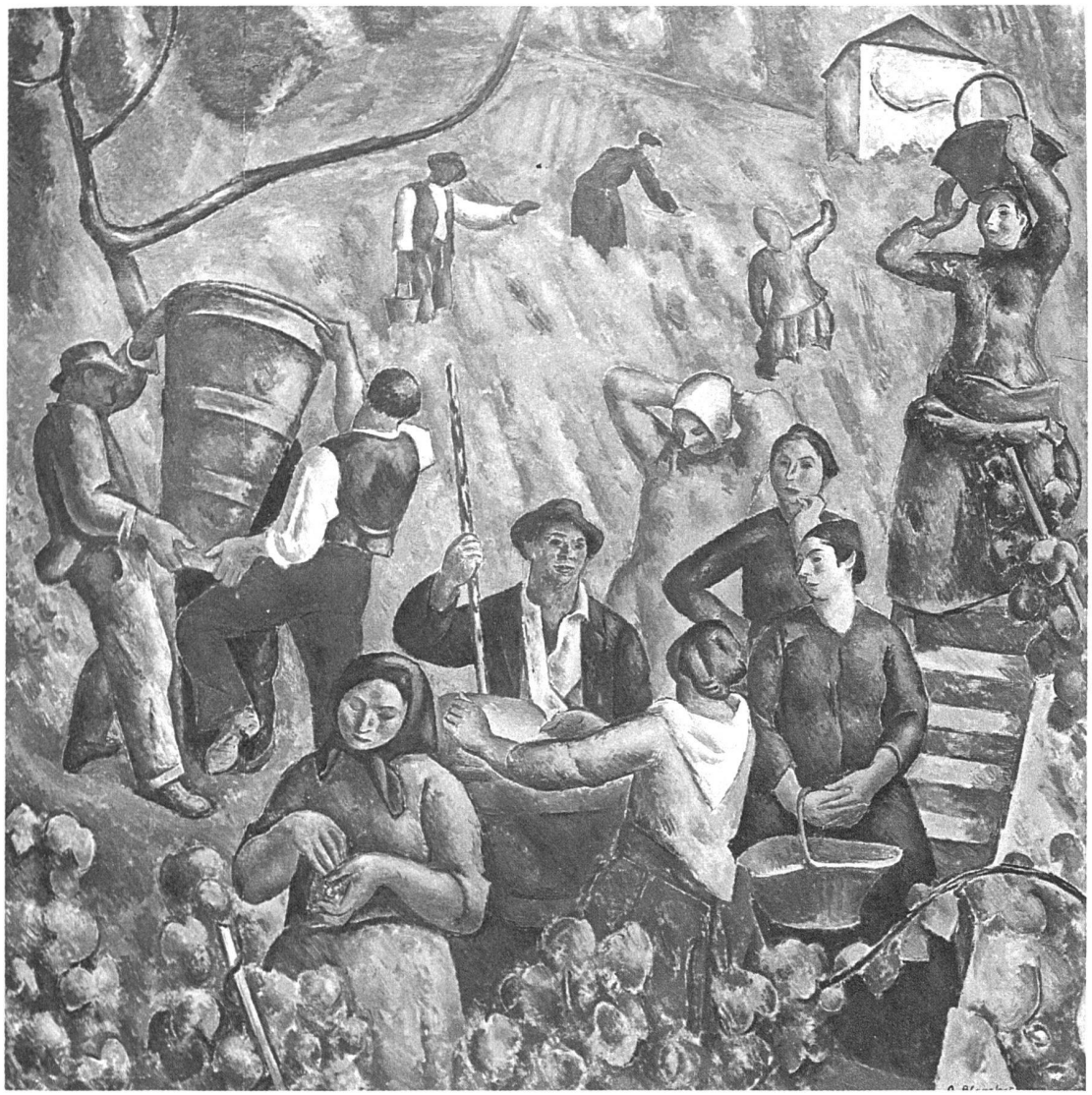

ABB. 22 ALEXANDRE BLANCHET, DIE WEINLESE (1917) WINTERTHUR, PRIVATBESITZ

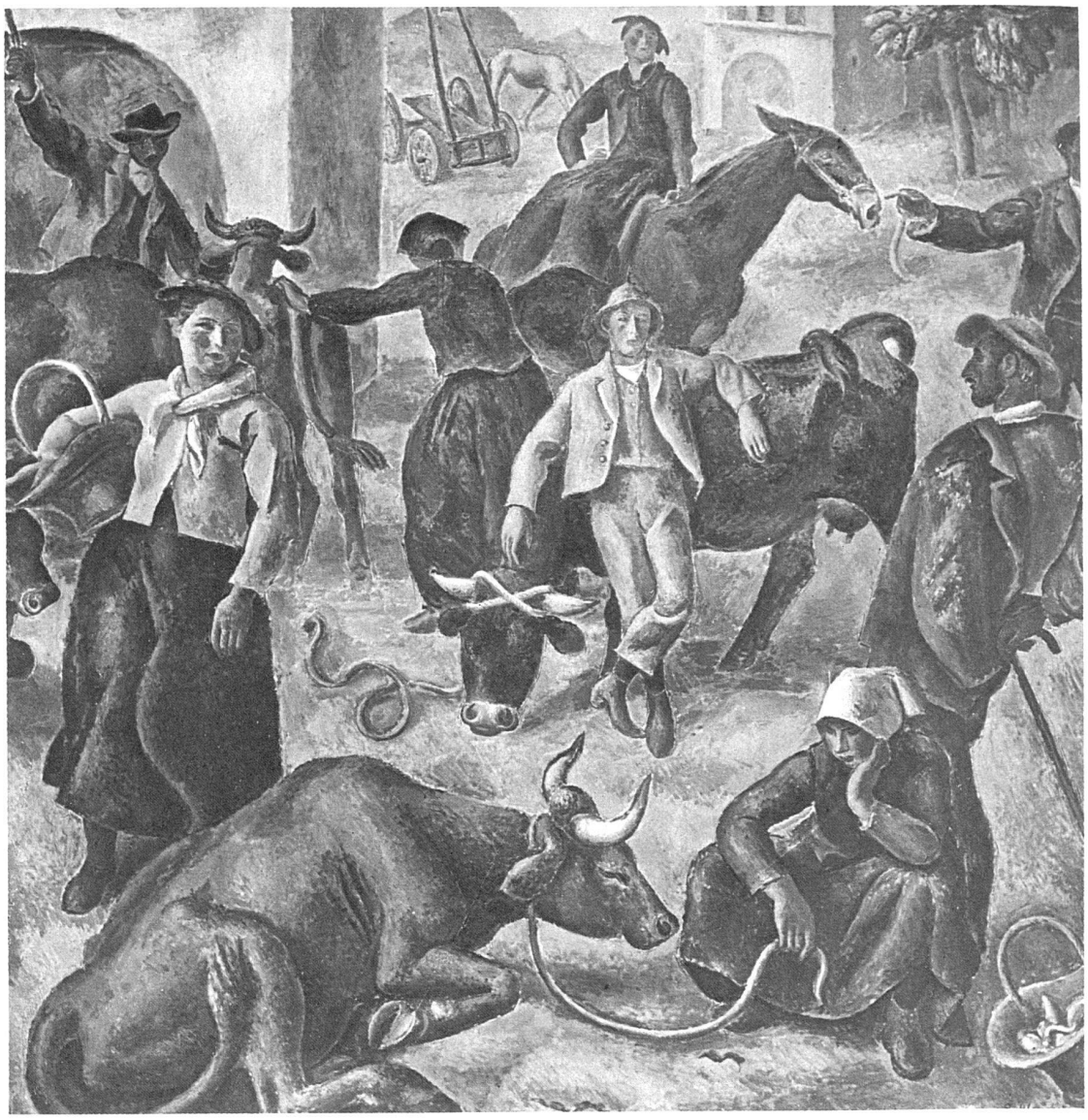

ABB. 23 ALEXANDRE BLANCHET, DER VIEHMARKT (1920) WINTERTHUR, PRIVATBESITZ

Kuh gelehnte Bauernbub — sie verharren untätig und einsam in sich, und sind glücklich und schön dabei. Die tätigeren Gestalten im Hintergrund haben lange nicht die gleiche Ausdruckskraft. Da Komposition und Vorgang sich fremd sind, bleibt uns die einseitig dekorativ flächenfüllende Komposition ein leeres Gebilde, das die einzelnen Figuren nur äusserlich zusammenhält. Auch koloristisch ist der «Viehmarkt» gegenüber der «Weinlese» mehr auf dekorative Massen als auf einen naturhaften Reichtum bedacht.

So vermochte der «Viehmarkt» den Ruhm der «Weinlese» nicht erblassen zu machen, aber auch die Hoffnungen nicht, die man auf Blanchets grosse Bilder setzte. Daher das gewiss nicht gewöhnliche Ereignis, dass ein grosses Museum, sobald bekannt wurde, Blanchet arbeite wieder an einem solchen Bild, sich sogleich als Käuferin angesagt hat.

Dieses Bild sind die «*Hirten*», das im letztjährigen «Salon» die Ehrenstelle einnahm und das jetzt in der Basler Oeffentlichen Kunstsammlung hängt. In den «Hirten» ist das Tun der Menschen Spiel: drei Hirtenbuben beim Messerwerfen. Aber es ist nicht das munter Bewegte des Spielens, sondern die sachliche, ernsthafte Hingabe, was am stärksten spricht — also wiederum mehr ein Sein als eine Tätigkeit. Die bewegteste Gestalt ist der Kniende rechts — er hat gerade das Messer geworfen und verfolgt nun den Wurf mit sorgfältiger Hand. Der Zweite, auf beiden Knien ruhend, die schweren Hände im Schoss, der Spielkumpan, gelassen beobachtend, wie das Messer falle. Und der Dritte, ein älterer Bursche, hinter den Spielenden stehend, auf einen Stock gestützt, ganz Zuschauer. Dieser dumpf Untätige, Unbeteiligte, ist die schönste Erfindung des Bildes. Hinter den Spielenden blickt man in starker, bildfüllender Aufsicht in ein nah herangerücktes Stück Landschaft: ein mächtiger Baum im Rücken des Stehenden, der das Bild bis oben zweiteilt und mit knorrigem Ast in den Hintergrund kriecht; zu beiden Seiten hügeliger Wiesengrund mit weidenden Kühen; und ganz hinten das Ufer des Sees — ein Mann liegt dort, aufs Wasser blickend, über das mit weissem Segel eine Genferbarke hinzieht.

Im Gegensatz zur «Weinlese» und wie auf dem «Viehmarkt» ist hier die Komposition in flächefüllender Symmetrie leicht ablesbar gebaut: die weggelegten Kleidungsstücke der Hirten am untern Bildrand als Basis, darüber steilansteigend das Dreieck der drei Hirten, dann links und rechts im Mittelgrund je zwei Kühe, und endlich links und rechts im Hintergrund und zugleich am oberen Bildrand der Liegende und das Segel. Und alle Zwischenräume mit grossflächigem Blattwerk ausgefüllt, damit keine leere Stelle sei. Auf der «Weinlese» hatte Blanchet weniger gerechnet, dafür aber das Ereignis ursprünglicher gefasst, und auf dem «Viehmarkt» hatte die Kompositionsrechnung die Wahrheit des Vorgangs geradezu verdorben. Es ist als entspringe das Rechnen auf den beiden späteren Bildern nicht einer um neue Kompositionsgedanken und damit um neue Ausdrucksmöglichkeiten ringenden Kraft, wie es bei Hodler war — es ist fast wie ein Sichzufriedengeben mit einer alten, wohlbewährten Kompositionsmathematik. Die Komposition der «Hirten» ist schön, wohltuend in ihrer Geschlossenheit, ist kräftig und reichbewegt — aber sie enthält nichts Schöpferisches, wie es eine Weiterbildung der freien Rhythmik der «Weinlese» vielleicht hätte bringen können. In jener klassischen Mathematik hiess z. B. eine Operation: Gleichgewicht der Kontraste. Um die Ruhe und Geschlossenheit der Vordergrundsgruppe zu steigern, lässt Blanchet seine Kühe in kühnen Bewegungen fast wie sich austoben — ruhig grasende Kühe wären den Hirten Konkurrenz gewesen; ihre Wildheit findet sonst keine Motivierung als gerade in dieser Kompositionsrechnung. Ein verwandtes Prinzip hiess: Harmonie durch Gegenbewegungen — auf den «Hirten» bewegen sich die beiden hinteren Kühe im Gegensinn, auf dem «Viehmarkt» im Hintergrund links und rechts je ein Tier, ein Mann und eine Frau, deren Bewegungsrichtungen von den beiden Standfiguren im Mittelgrund noch einmal umgekehrt werden!

All dies würden wir vielleicht gar nicht wahrnehmen, wenn Blanchet nur eine schöne,

üppig-barocke Dekoration, etwa für ein Gartenhaus, geben wollte: wenn die Hirtenbuben selber nicht eine ganz andere Sprache redeten. Sie sind mehr als nur schön, sie sind wahr und menschlich, und sind Natur. Da ist in allererster Linie der stehende Bursche: wie er den rechten Arm auf den hohen Stock legt und die breite Hand hängen lässt, wie dabei Kittel und Hemd von der Schulter hochgezogen werden, wie die Linke in der Rocktasche ruht und gegen den Oberschenkel drückt, wie der derbe Hut in den Nacken geschoben ist, wie das rechte Bein sich über das linke legt — das ist alles so wahr und schlicht menschlich, dass man es gross nennen muss. Oder was für ein treuherziger, echter Bauernbub ist der Kniende links! Mit solch herber Naturhaftigkeit sind unsere Bauern noch selten gemalt worden. Und so manche Gestalt auf der «Weinlese» von ähnlicher Wahrheit und Herzlichkeit des Ausdrucks ist — z. B. wie der eine Mann der Bütte mit dem Knie nachhilft, oder wie die Frau im Vordergrund ernsthaft die Traube in den Händen wägt oder eine andere das Kopftuch im Nacken knüpft — zu solcher Grösse ist dort vielleicht noch keine Gebärde gesteigert wie auf den «Hirten». Auch bedurfte Blanchet auf der «Weinlese», vor allem in den Gesichtern, noch eines leichten Manierismus, um nicht ins Konventionelle und Süsse zu fallen; diese Unfreiheit ist jetzt völlig überwunden. Das sitzende Mädchen auf dem «Viehmarkt» ist eine Schwester des stehenden Hirten.

Die Schönheiten der Hauptgruppe machen weitere Zwiespälte mit dem Hintergrund fühlbar. Die drei Hirten leuchten in warmem, bei jeder Figur individuell abgestuftem Blau und Rotbraun — der Hintergrund ist in lichtem Grün und Gelbbraun gleichförmig durchgemalt. Die Gestalten sind kompakt und scharf in den Formen, die Landschaft locker und fast weichlich. Dazu ist hinten die Stilisierung der Einzelform, da sie nicht genügend Natur zu enthalten scheint, oft gewaltsam, während die Hirten aus der leise kubistischen Ueberbetonung der Form Grösse und Kraft ziehen.

Oder wollte Blanchet diese drei Menschen gar nicht in Natur von gleichem Grad der Wirklichkeit einbetten, wollte er hinter ihnen die Landschaft mehr nur wie einen dekorativ aufgeteilten Teppich ausspannen, auf dem die Dinge mehr schöner Schein als Realität sind?

Aber selbst innerhalb der Hirtengruppe ist die Spannung zwischen einer Schönheit der abstrakten Form und einer Schönheit der Lebenswahrheit spürbar: wer dieser das höhere Recht über jene zuerkennt, der kann die Empfindung haben, die Dreieckskomposition sei zu gewaltsam und zu konventionell (Rafaels Madonnen!), als dass das Spiel in ihr eine natürliche, neue Form hätte finden können, und das Zusammensein der Hirten habe daher nicht die gleiche Wahrheit wie jeder Einzelne für sich. Auf der «Weinlese» spricht ebenfalls das Einzelne sehr selbständig innerhalb des Ganzen — aber es ist ein Ganzes von mehr als nur dekorativer Realität: Blanchet hat hier nicht mit einer monumentalen Form eine Bindung erzwingen wollen, sondern dem Einzelnen jenes Maß von Freiheit und individueller Isoliertheit gewährt, in dem es sich für ihn nun einmal zu erfüllen scheint, und hat die Einheit darüber sich fast ungewollt ergeben lassen.

Das Aufgehenlassen des Individuellen in einer monumentalen Einheit, die Steigerung des Natürlichen zum rationalen Gesetz (Hodler!) — das dürfen wir wohl als dem Welschschweizer Blanchet wesensfremd annehmen. Die natürliche Einheit eines menschlichen Tuns in der Natur, menschliches Geschehen als Naturgeschehen — dies dagegen möchten wir gern als das höchste, schönste Ziel seiner Kunst betrachten. Die «Weinlese» ist hierin eine vollkommene Erfüllung. Die beiden späteren Bilder dagegen bieten sich uns, trotz ihrer dekorativen Schönheit im gesamten und ihrer menschlichen Schönheit im einzelnen, wie ein Verlassen des in der «Weinlese» verheissenen Weges dar.

Georg Schmidt-Basel.

*

ABB. 24 ALEXANDRE BLANCHET, DIE HIRTEN (1922) BASEL, ÖFFENTLICHE KUNSTSAMMLUNG