

Schweizer Malerei 1910 - 1930 im Zürcher Kunsthaus

Autor(en): **Wild, Doris**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **17 (1930)**

Heft 8

PDF erstellt am: **05.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-81871>

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.

Seelischen wirkt die Kriegsmoralität noch heute nach: auch die Kanonen sind Maschinen, und unsere Maschinenkultur reicht genau so weit, wie die Macht der Kanonen reicht. — —

Es ist ein Unsinn zu behaupten, der moderne Mensch habe keine Zeit für künstlerische und sonst kulturell wertvolle Beschäftigung: nie hat der Mensch mehr Zeit gehabt als heute in der Zeit des Achtstundentages. Aber diese Beschäftigungen brauchen Besinnung, und es ist das Bestreben der heute regierenden Mächte, niemand zu dieser Besinnung kommen zu lassen. — —

Die Mechanisierung der Welt ist im Grunde unmodern, weil sie die Mannigfaltigkeit der Welt leugnet, die zu erkennen gerade der Vorteil unserer heutigen historischen Epoche wäre. Die Mechanisten machen aus ihrem Materialismus ein genau so einseitig absolutes Prinzip wie frühere Zeiten mit religiösen Dogmen. Auch das ist noch eine Kriegsfolge, die Sehnsucht nach festen Regeln, die Angst vor der eigenen Person, vor der man ins Unpersönliche, vermeintlich Absolute flüchtet. Die moderne Sachlichkeit ist ein pathetisches Ideal, mit dem man festen Boden gefunden zu haben glaubt, ein Massstab zur einheitlichen Beurteilung aller Erscheinungen, vor deren Vielfältigkeit man sich fürchtet. Der pathetische Fanatismus der Sachlichkeit ist einfach wie jeder Extremismus, er ist sozusagen das Ur-Pathos, neben dem alles Pathos historischer Stile relativ erscheint. So gesehen sind alle die modernen Primitivismen nur verschiedene Spielarten der gleichen Sehnsucht, auf die nicht mehr zu relativierenden Anfänge zurückzugreifen, und die Vorliebe für Aegypten, für Negerkunst, für Konstruktion in der Architektur, für blosse Lichtwerte in der Malerei (als physikalische Urbegriffe) sind Parallelscheinungen.

Diese scheinbar wieder primitiv werdende Modernität ist aber nicht etwa ahistorisch, sondern ein äusserstes Raffinement, eine bewusste Abstraktion von der Historie, die die ganze Historie zur Voraussetzung hat. Und darum bleibt das alles eine literarische Angelegenheit, die vom

wirklich primitiven, spontan reagierenden Menschen nicht mitgemacht wird. — —

Dem Vortrag folgte leider keine Diskussion, die ja wohl auch ins Bodenlose geführt hätte. Um so eifriger besprachen die Hörer die Sache nachher untereinander, und viele missbilligten den Vortrag: das sei doch kein Standpunkt und eine Relativierung aller so mühsam erungenen theoretischen Fundamente; und schliesslich sei der Deutsche Werkbund nicht nach Wien gekommen, um sich sagen zu lassen, seine Lehrsätze seien unmodern. Schon aus taktischen Gründen hätte man das vor einem weiteren Publikum nicht sagen sollen. — —

Also die alte Geschichte, die schönen, taktischen Gründe. Aber ist es nicht ein Verdienst, ein Fenster aufzumachen, wenn die Luft muffig wird? Und ist der Werkbund (der D. W. B. möge verzeihen, wenn das Veilchen im verborgenen S. W. B. in dieser allgemeinen Form redet und sich einbezieht) wirklich schon so tantenhaft geworden, dass er gleich protestieren muss «es zieht»? Die schönen Schlagwörter des Konstruktivismus und der neuen Sachlichkeit sind nämlich auf dem besten Weg, sich zu einer neuen akademisch-dogmatischen Aesthetik zu verfestigen. Hat doch noch jede Akademie sich jeweils im Brustton tiefster Ueberzeugung für den Inbegriff der Richtigkeit, der allein richtigen Richtigkeit gehalten. In der nur scheinbar negativen Form einer Kritik hat Frank mit Nachdruck den Menschen und nicht den Fetisch «Maschine» in den Mittelpunkt der Werkbundarbeit gestellt, und zwar den lebendigen, wirklichen Menschen, nicht einen abstrakten Normen-Kollektivmenschen, der ein genau so begriffliches Phantom ist wie nur irgend ein «Idealmensch» früherer Aesthetik. Damit gab aber Frank zugleich unausgesprochenemassen eine diskrete Verteidigung und theoretische Fundierung des österreichischen Standpunktes, der manchem in Theorie gepanzerten Besucher aus dem Reich etwas leichtsinnig untheoretisch, kompromisslerisch scheinen mochte, der aber der Wirklichkeit sehr viel näher steht als alle Theorien, deren Rechnung gar so glatt aufgeht. PM.

Schweizer Malerei 1910—1930 im Zürcher Kunsthaus

1910 wurde das Kunsthaus am Heimplatz festlich eingeweiht, und nun feiert man das Jahr 1930 mit einer Jubiläumsausstellung. Einunddreissig Schweizer Maler sind zu dieser repräsentativen Schau mit einer Vertretung von 3—6 Bildern eingeladen worden, einunddreissig Künstler mit ausgeprägter Eigenart, um eine Zusammenfassung der guten Schweizer Malerei von 1910—1930 zu geben. Junge, noch nicht reife Begabungen fehlen.

Die moderne Kunst drängt nach dem Fresko, dem Monumentalbild gilt die Sehnsucht der Maler, die in der

Schweiz seit Hodler besonders lebendig ist. Von der Beschränkung auf den engen Raum des Tafelbildes schweift die Phantasie ausgreifend nach rhythmisch dekorativer Gestaltung grosser Flächen. Viele Aufträge sind von der Oeffentlichkeit an die Künstler in den letzten Jahren ergangen, wo sich dieser Gestaltungswille auswirken konnte. Fast jeder in der Jubiläumsausstellung vertretene Künstler zählt mindestens eine grosse Raumkomposition unter seine Schöpfungen, wie z. B. Amiet, Barraud, Blanchet, Bodmer, Clémin, die beiden

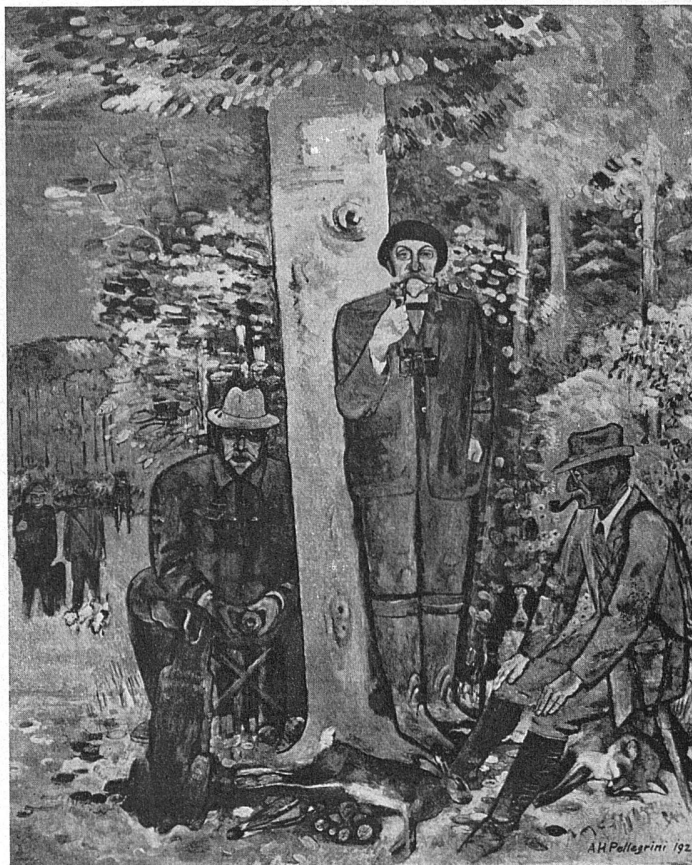
Giacometti, Huber, Hügin, Pellegrini, Walser. Das Streben nach monumentaler Bildform fällt als der eine grosse Aspekt der Schweizer Malerei auf, als der andere die Fortführung jener vitalen, bodenständigen Kunst eines Buri, eines Vallet, deren beste Kräfte aus einer starken Naturverbundenheit strömen. Ihre Vertreter leben auf dem Lande, zum Teil als halbe Bauern wie Berger, Blanchet, Giovanni Giacometti und Kündig.

Zwei Grossformate von *Pellegrini* fesseln besonders: «Alpha und Omega» (1927) führt ein Thema weiter, das der Maler früher schon angeschlagen. Eine Jägerrast (Abb.) ist Bildthema des anderen Grossformates, drei Waidmänner, etwas erschöpft und stumpf nach anstrengendem Pirschgang unter einem Baum mit offenem Ausblick nach links. Die mittlere steht streng en face an den Baum gelehnt, mit seinen grossen Jägerstiefeln selbst wie ein steifes Gewächs aussehend, links sitzt einer en face, der rechts sieht ins Bild hinein im Profil mit ausgestreckten Beinen, er fängt gleichsam den Blick auf, der vom offenen Ausblick links über die drei Figuren und die schönen Jagdstilleben auf der Erde gleitet. Die Dreieckskomposition, auf den ersten Blick verblüffend, fast befremdend, prägt sich unvergesslich ein.

Auch das schöne Bildnis H. B. K. von 1920 haftet, und besonders die eindringlich neue Winterlandschaft von 1929, aber Pellegrinis Talent verlangt nach Wänden, nicht nach Tafelbildern, nach Gelegenheit zur Betätigung im Grossen, die wir dem Maler nicht nur zu seinem, sondern zum Nutzen der Allgemeinheit wünschen.

Paul Basilius Barths vornehme Kunst gipfelt in zwei Bildnissen, der Frau mit dem langen, schmalen, durchgeistigten Kopf, die Barth schon so oft gemalt hat. Beide Bildnisse sind von der gleichen farbigen Gesamthaltung; grau, braun, ziegelrot mit gelben Akzenten gemalt und besonders das eine so klassisch durchgebildet, dass es museal vollendet wirkt.

Andere Register schlägt der dritte Basler an: *Niklaus Stoecklin*. Die ehemals so gepriesene Casa Rossa ist entschieden etwas abgeschossen, sie wirkt neben den neueren Bildern maniert. Unvergleichlich dagegen der Morgenstreich, ein Zug von Buben, der sich wanzenhaft durch Basels finsterste Quartiere schlängelt. Auch die drei mathematischen Körper: Würfel, Kugel und Kegel aus dem Museum Winterthur sind da in spiegelnder Präzision, «neue Sachlichkeit», die ins Skurrile führt. Erstaunlich auch das neue Frauenbild, kitschig-glatte und sachlich scharf gemalt, in linkischer Haltung: vielleicht im Format zu gross.

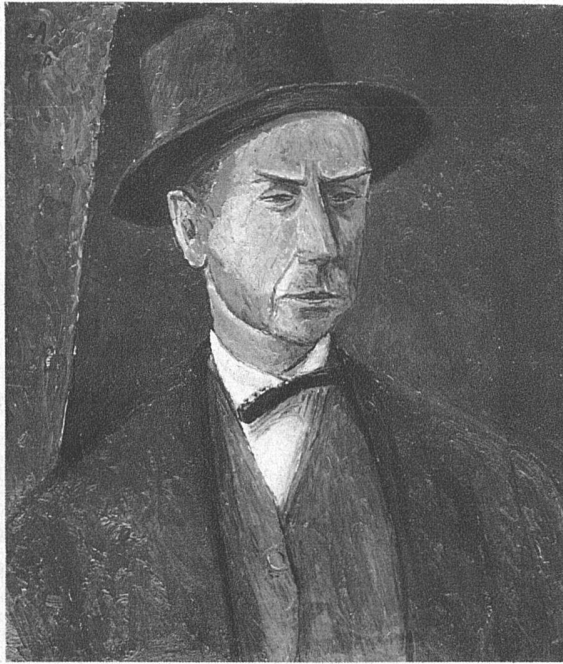


A. H. Pellegrini, Basel Jägerrast 1926

Aus der Westschweiz stellen Auberjonois, Barraud, Blanchet, Bressler, Hermanjat, de Meuron, P. Th. Robert aus. Ob de Meuron und Robert unbedingt in die Ausstellung gehörten, erscheint fraglich, andererseits fehlt Charles Humbert. Berger ist nicht glücklich vertreten, die Kenner seiner Kunst wissen besonders nach der grossen Basler Ausstellung, wie viel besser aus seinem Werk hätte gewählt werden können. Bressler ist ein entzückendes Werk in den «Les chevaux de bois» gelungen, Hermanjat das gute Bildnis Chinet.

Der strengste und eigenwilligste Künstler dieser Gruppe ist gewiss *René Auberjonois*. Aehnlich wie Paul Bodmer und Otto Meyer ist er in einem engen Bezirk konzessionslos bis zum Fanatismus. Ein Selbstbildnis offenbart seine Unerbittlichkeit (Abb.). Scharf sind die Gesichtszüge gezeichnet, unfreundlich laufende Augenbrauen stossen an zwei senkrechte Stirnfalten, schmale Augen, gerade, spitze Nase, etwas vorgeschobener Mund mit eckigen Falten charakterisieren pointiert diesen interessanten, kritischen Kauz.

Solcher Kargheit gegenüber wirkt *Alexandre Blanchets* Selbstbildnis frisch und behaglich. In der Hand die Attribute des Malers Pinsel und Palette steht er vor bräunlichgrauem Hintergrund in bäuerischem blau-



René Auberjonois, Lausanne Selbstbildnis 1930

grauem Kittel, mit einem nach links etwas heruntergeschobenen Hut und nach rechts geknotetem weissem Halstuch, in dessen Falten die gelbbraunen und grauen Reflexe spielen. Auf der Palette ist die ganze sparsame Farbenskala nochmals zusammengefasst: weiss, braun, grau.

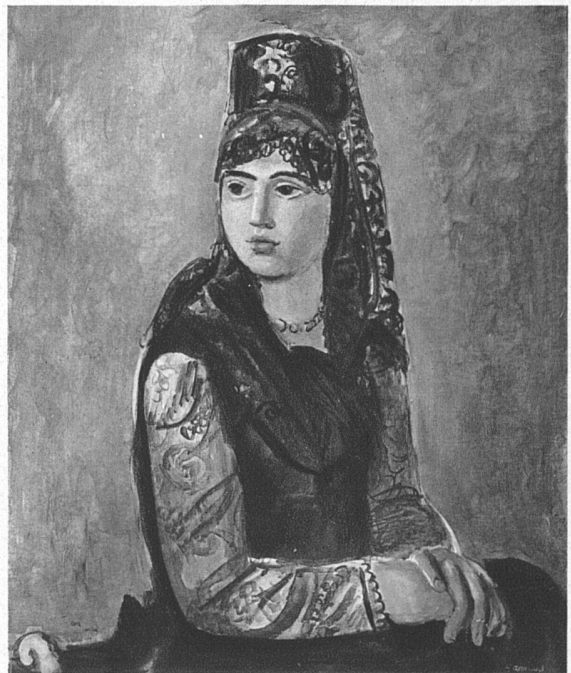
Maurice Barraud stellt Frauenbilder aus. Dieses echte Talent romanischen Stammes vereinigt die schöne Tradition Frankreichs mit modern synthetischer Anschauung. Alle seine Frauen haben in neuerer Zeit ähnlichen, üppigen Typus; das weiche Oval des Gesichtes mit niederer Stirn, schmaler Nase, kurzem, rundem Kinn und vollem Mund gleicht einer reifen Frucht. Die Süßigkeit seiner kultivierten Kunst wirkt vielleicht am schönsten in der *Femme à la mantille noire* (Abb.), der Halbfigur einer aufrecht sitzenden Frau mit im Schoss übereinandergelegten Händen wie die *Mona Lisa*. Aus dem typisch Barraudschen Frauengesicht blicken zwei schwarze Augen tierhaft sanft und traurig. Farblich könnte das Bild kaum einfacher gehalten werden: der Hintergrund grau mit feinen Nuancierungen von Zartblau und Hellgrün, grauschwarz Schleier und Kleid, das sich an den Aermeln schleierartig über die bräunliche Haut legt. Ganz wenig Rosa und ein paar grünblaue Tupfen bilden die raffiniert sparsamen Akzente.

Clénins grosse Studie zu den Wandmalereien im Bundesgerichtsgebäude wirkt schülerhaft unfrei und seine kleineren Bilder beweisen, dass die Begabung gerade dieses Malers gewiss nicht im Fresko liegt, und auch *Surbeks* Vertretung erscheint mit Ausnahme einer

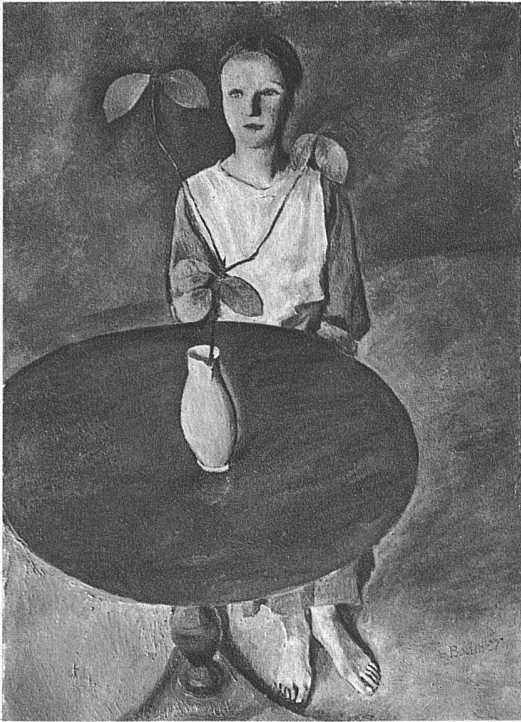
korsischen Landschaft in silberner Zartheit und fließender Weite nicht überzeugend, und vor allem äusserst uneinheitlich.

Fred Stauffer erweist sich bis in den letzten Pinselstrich als ernsthafter Künstler. Seine besten Landschaften, wie die so schön komponierte «Schneesmelze» (Abb.) malt er in den seltsamen Uebergangszeiten zwischen Herbst und Winter oder Winter und Frühling, er sucht die Natur nicht in der Vollkraft eines sonnigen Winter- oder Sommertages, sondern in aparter, erregender Föhnstimmung oder der Zwiespältigkeit der Uebergangszeiten. Erde und die ziegelroten Dächer dringen durch die sich auflösende Schneedecke, durch das Weiss stösst schmutziges Braun, trübes Grün, und in der Luft hängt das Grau eines trostlosen, unerquicklich nassen Schneesmelztages.

Im grösststädtisch-weiten Zürich treffen sich Künstler aller Gegenden. *Otto Meyer* sei zuerst genannt, den Zürich aus seiner Einsamkeit in Amden wieder angezogen hat. Ihm, dem Bescheidenen, ist in der Ausstellung ein Sonderrang eingeräumt als Beweis der hohen Achtung, die man ihm zollt. Er als einziger stellt kleine Bilder nicht nur in eigenartiger Oeltechnik mit starkem Firnis überzogen, sondern auch in Pastell und Aquarell aus. Wie Mönchskunst bewegt sich sein Gestaltungswille in einem engen Bezirk: Schulräume, Internate, Kinderbilder in abstrakter Formulierung. Verhaltene durchsichtige Töne, grau oder braungelb, geben den Grund an, auf dem märchenhaftes Blau oder Rot zart aufsteigt und eine mystisch-vergeistigte Stimmung ausstrahlt.



Maurice Barraud, Genf *Femme à la mantille noire* 1924



Paul Bodmer, Zollikon Mädchen am Tisch 1920

Von *Paul Bodmer* geben wir das «Mädchen am Tisch» wieder. Ein schlichtes Geschöpf mit nackten Füßen sitzt in der kargsten Umgebung hinter einem runden Tisch, auf dem eine dürrtige Fayencevase mit einem rührend armen Blätterzweig steht. Von der Armseligkeit dieser bescheidenen, irdischen Form strahlt das Geistige, das Antlitz mit dem gläubigen Ausdruck von sektiererischer Frömmigkeit um so schlackenloser.

Auch *Johann von Tscharners* gepflegte Kunst sucht ihre Reize in empfindungsvollem, geistigem Ausdruck. Geheimnisvoll dämmernde, verhalten glühende Farben umgeben seine stillebenhaft beruhigten Szenen mit Geheimnis, ohne dass sich diese Farbigeit ins Nur-Dekorative verflachen würde.

Dies aber ist die Gefahr bei *Oskar Lütthy*. Wir sahen früher wundervoll gemalte Rosen und Magnolien: bescheidene Motive, durch höchst raffinierte Malerei ins Geistige, Mystische gesteigert. Nun ist das Mystische ins Motiv versetzt worden, wo es gesucht und unecht wirkt, wie alle kunstgewerbliche Frömmigkeit, die ihren Effekt kalt in Rechnung setzt. Peinlich, dieses «Mädchen im aufgehenden Mond» — schon der Titel klingt bedenklich und die Malerei übertrifft alle Befürchtungen.

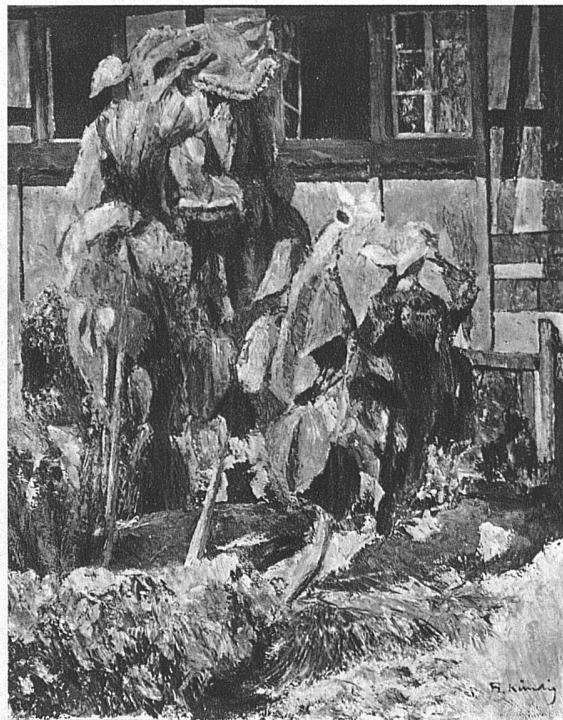
Auch *Augusto Giacometti* erlag nicht selten der Versuchung, sein dekoratives Talent mystisch zu montieren, doch scheint diese Periode überwunden zu sein. Das Publikum liebt diese nebulösen Kompositionen, die in herrlichen Farben schweben und glühen, es fühlt sich wohl in dieser, zu keiner präzisen Formulierung und

Haltung verpflichtenden Reizung seiner Sehnerven. Wo *Giacometti* das Bild einer nächtlichen Großstadtstrasse malt, mit dem Gefunkel der Lichtreklame, dem Glühen der bunten Neon-Buchstaben, da ist er in seinem Element, und vielleicht wäre die Komposition von reichen Seidenstoffen das geeignetere Feld für dieses Talent als die Malerei, die zu geistiger Anspannung verpflichtet.

Hermann Huber zeigt eine grosse, barock mit zartfarbigen Körpern gefüllte Komposition von Badenden, ein strickendes Mädchen, und Kompositionen, deren Figuren sich nicht recht vom Modell lösen können, obwohl sie kompositionell und nicht naturalistisch-zufällig gemeint sind. Ein bedeutendes, aber verkrampftes, unfreies Talent, dem man etwas französische Gelöstheit wünschen möchte.

Karl Hügins Eigenart kommt am besten in der «Erinnerung an den Tessin» zur Geltung, die andern grossen Bilder wirken zerquält und ohne innere Notwendigkeit im Format überdehnt. Man kennt ähnliche Vorwürfe von ihm in Radierungen und kleinen, flüssig hingeschriebenen Oelbildern, die boshaft witzig und geistreich originell gesehen sind.

Ernst Georg Ruegg ist nicht gut vertreten: das ältere Bild mit dem Knäblein ist eine missliche Anhäufung wichtigtuerischer Allegorien, und die beiden Landschaften, die der sinnig-beschaulichen Art des Malers viel mehr entsprechen, sind zu gross und kreidig, um die



Reinhold Kündig, Hirzel Sonnenblumen 1926



Ernst Morgenthaler, Meudon-Paris
Mutter und Kind 1930

intime Liebenswürdigkeit zu haben, die wir an kleineren Bildern dieses Malers lieben.

Von *Wilfried Buchmann* gibt es dagegen eine beglückend ehrliche, ganz präentionslose Wiesenlandschaft, die haften bleibt. Tiefen Eindruck hinterlässt auch *Karl Walsers* Wandgemälde aus seinem Zyklus dekorativer Panneaux aus dem Muraltengut in Zürich: die gross und einfach gesehene, harmonische Gruppe zweier Menschen, von vornehmer Zurückhaltung im Gestus und in der Farbe, die nur zwischen Apfelgrün und graugellichem Inkarnat wechselt.

Cuno Amiet ist in schlechter Auswahl vertreten aus der an sich schon sehr ungleichen Produktion des Meisters, zu der man immer weniger Ja sagen kann, trotz der Kämpfe, die um sie gefochten wurden. Die banale, ewig lächelnde Publikumskunst des Tessiners *Pietro Chiesa* wird nicht vorenthalten, und aus Graubünden beschiedene *Giovanni Giacometti* die Ausstellung mit einem guten Selbstbildnis und der etwas knallig wirkenden Disgraziagruppe neben dem feinen, roten Haus. Von dem «Courbet suisse» *Reinhold Kündig* geben wir ein Sonnenblumenbild wieder, das die unproblematische Frische und Fülle seiner Kunst dartut, die ihre Kräfte unmittelbar aus dem Boden zieht. Dass der Schaffhauser Maler *Sturzenegger* fehlt, muss als Lücke gebucht werden.

Seit seiner Uebersiedlung nach Paris hat sich *Ernst Morgenthalers* Kunst nicht wesentlich gewandelt, wie

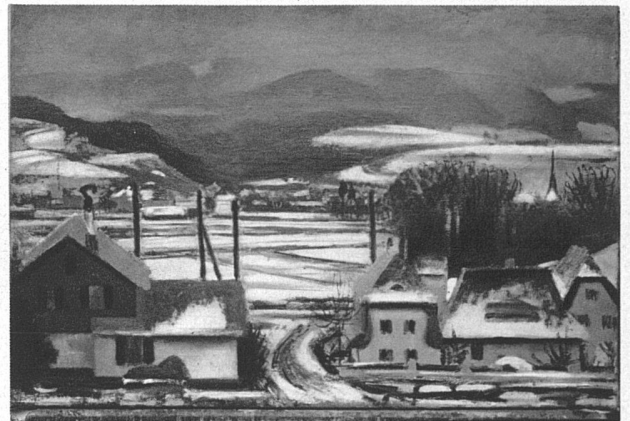
sein allerneuestes Bild «Mutter und Kind» beweist (Abb.). Die Morgenthaler eigenen, faszinierend seltsamen Farben sind im Hintergrund bläulich, am Rock der aparten Frau ein schwer bestimmbares Rosa, der Jumper eine Mischung von Rosa, Violett, Grau, und das Sofa Graurosa. Diese gebrochenen, seltsamen Zwischentöne legen sich um das putzige, puppenhaft dasitzende Kind in starkblauem Kleid vor rötlichem Sofakissen.

Weniger geglückt ist eine Pariser Landschaft mit Eiffelturm, wo sich maiengrüne Töne mit rosagrauen Nebeln zu süsser Kitschigkeit vereinen. Glänzend dagegen wieder ein mürrisches kleines Mädchen, das sich furchtbar ungern malen lässt, ungeduldig im grossen Bildfeld an einen alten Lehnstuhl gestellt.

Ernst Lauterburgs Gemälde hängen im Vestibül und werden dadurch vielleicht über Gebühr betont. Denn es ist eine stickige, von unendlichem Atelier-Krimskrams verstellte Welt, die uns da — unstreitig gut und reich gemalt — entgegentritt. Immerhin, die Reminiszenzen an *Karl Hofer* sind gerade im Positiven so deutlich, dass sie nicht verschwiegen werden dürfen. Die geistige Situation gibt sich im «Atelierreiter» gewiss am unzweideutigsten zu erkennen: eine verbohrtete Welt, die tausenderlei Effekte und Reminiszenzen nötig hat: Retortenvasen und Wagen und Kaktusse und Blumentöpfe und Gliederpuppen und Kerzen. Am sympathischsten vielleicht noch das Selbstporträt, auf dem sich das feminine Profil des Malers über eine Zeichnung beugt.

Man verlässt die Ausstellung im Gefühl, wirklich einen richtigen Querschnitt durch die Schweizer Malerei der Gegenwart gesehen zu haben, und mit der Genugtuung, dass das Niveau so gut ist wie nur irgendwo. Für die erfreuliche Ausstellung hat man den Veranstalter zu danken.

Doris Wild.



Fred Stauffer, Bern Schneeschmelze 1927