

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 25 (1938)
Heft: 7

Artikel: Ernest Biéler, Ausstellung in Bern
Autor: P.M.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-86714>

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: 23.11.2024

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

Mittelachse der Säle ungeheuern Eindruck hätte machen können. Die sehr schönen Marignano-Kartons aus dem Museum Genf, die an künstlerischem Rang wie gegenständlicher Ausdruckskraft neben den Tell gehört hätten, hängen seitab im Vestibül, dafür ist der Tell ausgerechnet von den zwei mattesten jener dekorativen Krieger-

figuren flankiert, die ohnehin nicht zum Besten gehören. Wenn die Kunst im ganzen und unsere schweizerischen Meister im besonderen im öffentlichen Bewusstsein den Platz einnehmen sollen, den wir ihr wünschen, so müssen solche Ausstellungen ein präziseres geistiges Programm realisieren als diese Berner Hodler-Ausstellung.

P. M.

C. A. Loosli: Aus der Werkstatt Ferdinand Hodlers¹

Ein Buch, in dem Hodlers getreuer Freund seine Erinnerungen sowie zerstreute Aussprüche und Meinungen des Meisters über geistige wie technische Kunstangelegenheiten thematisch geordnet zusammenstellt. Es ist daraus für die Erkenntnis von Hodlers Persönlichkeit viel zu lernen — schade ist nur, dass in einem so dokumentarischen Buch Hodlers Aussprüche in deutscher Uebersetzung gegeben werden und nicht im französischen Original, wo sie einen noch grösseren Grad von Authentizität hätten. Loosli sagt: «Im Grunde genommen geht das Bestreben der vorliegenden Schrift darauf hinaus, das, was Hodler selbst, sei es im Lehrsaal, sei es in seiner Werkstatt, sei es in seinen Aufzeichnungen oder im Gespräche unter Kunstgenossen und Freunden geäußert hat, in einigemmassen geordneter, übersichtlicher Form zu bieten.» Zum Wichtigsten gehört, wie Hodler immer wieder unterstreicht, dass es mit dem blossen Talent und der gelegentlichen Inspiration in der Kunst nicht getan sei, dass vielmehr unablässige, angespannte, disziplinierte Arbeit dazu gehört, um ein wirklicher Künstler zu werden. Hodler selbst hat sich eine Zeitlang ausgiebig mit theoretischen Studien abgegeben. Wichtig ist auch der Hinweis, dass Hodler seine Kunst nie als «l'art pour l'art» angesehen hat: es war ihm stets darum zu tun, auf seine Mitmenschen einzuwirken, zu predigen und aufzumuntern, und gerade aus diesem letzten Endes pädagogischen Bestreben schöpft seine Kunst ihr Pathos. Wir erfahren im übrigen vieles über Hodlers Malweise, über seine praktischen Arbeitserleichterungen, Messmethoden usw. Im Kapitel «Allegorie, Symbolik und

Darstellung» werden — von Hodler oder Loosli — andauernd «Aestheten» und «Aesthetiker» verwechselt: ein «Aesthet» ist ein Mann, der alle Erscheinungen vom Gefühlsmässigen, enger gefasst, vom Geschmacksstandpunkt aus allein wertet, auch diejenigen, die in erster Linie unter andere Kategorien fallen. Ein «Aesthetiker» dagegen ist ein Gelehrter, der sich über die Gesetzmässigkeiten der Gefühlssphäre und der sinnlichen Wahrnehmung begriffliche Klarheit zu verschaffen sucht — also etwas ganz anderes. Der Aesthet hat einen sicheren Geschmack, oder glaubt ihn zu haben, pflegt dagegen auf begriffliche Klarheit zu verzichten, dem Aesthetiker umgekehrt ist es nicht um den Geschmack, sondern um die begriffliche Ordnung zu tun. Die Polemik ist um so sonderbarer, als wenige Kapitel später Hodler selbst mit vollen Segeln auf das von ihm grad eben verdamnte Meer der normativen Aesthetik lossteuert mit seiner Theorie von «Parallelismus», in der ein zu allen Zeiten von allen guten Malern befolgtes bescheidenes Kompositionsprinzip zum Rang eines neuentdeckten Weltprinzips ernannt wird. Dass vieles, was in der Form eines allgemeinen Gesetzes ausgesprochen wird, in erster Linie als Kommentar zu Hodlers eigenen Werken zu lesen ist, versteht sich hier, wie bei allen Aeusserungen von Künstlern über Kunst, von selbst, und auch Loosli unterstreicht, dass das Gesagte nicht unbesehen als Rezept übernommen werden darf. Das Beste, was sich über das Buch sagen lässt, ist dies, dass es wirklich in die Werkstatt, in die unmittelbare Nähe des arbeitenden Malers führt, unter Verzicht auf alles zudringlich-persönliche Detail, das höchstens den Privatmann, nicht aber den Maler zeigen könnte. — Auch die gewöhnliche Ausgabe dieses Buches ist in Druck und Papier sehr schön ausgestattet.

p. m.

¹ Von C. A. Loosli. 217 Seiten mit einem Selbstbildnis des Künstlers. Format 19/27,5 cm. Preis broschiert Fr. 15.—, Luxusausgabe auf Bütten gedruckt, numeriert und vom Verfasser signiert, broschiert Fr. 28.—, Verlag E. Birkhäuser & Cie., Basel.

Ernest Biéler, Ausstellung in Bern

I. Ueberlegungen zum Thema «gegenständliche Malerei».

Wir haben im «Werk» 1937, Septemberheft, Seite 273, auf das Werk von J. B. Manson über Ernest Biéler hingewiesen; nunmehr bietet sich — unseres Wissens zum erstenmal — Gelegenheit, in der deutschen Schweiz eine

umfangreiche Gesamtausstellung des Lebenswerkes dieses Malers zu sehen, der das Leben der Walliser Bauern zum fast ausschliesslichen Gegenstand seiner Kunst gemacht hat. Die Ausstellung in der Kunsthalle Bern zeigt daneben noch einige grossdekorative Entwürfe religiöser Kunst, sowie dekorativ vereinfachte Bilder italienischer

und anderer Städte — an Bedeutung und Zahl tritt alles andere aber so stark hinter den Bauernbildern zurück, dass diese den Ruf des Malers allein entscheiden.

Diese Ausstellung wirft verschiedene nachdenkliche Fragen auf: Fragen, die das Verhältnis des Künstlers zu seinem Motiv, weiterhin das der Kunst überhaupt zum dargestellten Gegenstand betreffen. Biéler wählt die Walliser Bauern sichtlich nicht nur als mehr oder weniger auswechselbare Gelegenheit, einen bestimmten malerischen Stil daran zu entwickeln. Es kommt ihm nicht nur auf das rein Artistische an, für das der Bildgegenstand nebensächlich wäre, sondern seine Teilnahme gilt auch diesem Gegenstand selbst, der als solcher mit Kunst nichts zu tun hat; er ist nicht unkünstlerisch, aber ausserkünstlerisch. Das Interesse des Betrachters muss sich also teilen zwischen der Malerei als solcher und ihrem Gegenstand. Man kann mit Recht sagen, dass das eine Trübung der künstlerischen Eindeutigkeit bedeutet, worauf die Gegenfrage zu stellen wäre, ob es Sinn hat, die reine Metierfrage der artistischen Ausschliesslichkeit zum einzigen Gesichtspunkt zu machen, unter dem Kunst betrachtet werden darf. Es ist das die sehr aktuelle Frage, die heute von allen Seiten diskutiert wird, und die wir auch im Märzheft 1938 aufgeworfen haben anlässlich der modernen Malerei, die den Weg des ausschliesslich artistischen Interesses mit absoluter Konsequenz einschlägt. Vielleicht wird man einwenden, dass es heute angesichts der Fortschritte der Fotografie sinnlos geworden sei, Tatbestände der äusseren Erscheinungswelt mit dem Anspruch auf sachliche Genauigkeit darzustellen, wie das Biéler mit seinen Bauernköpfen und Bauernszenen tut — unbeschadet der Stilisierung, der sie dann während der Niederschrift doch unterliegen, und die die «Natürlichkeit» des Dargestellten wieder trübt, so sehr sie vom Maler angestrebt ist. Stellt man sich auf einen ausserkünstlerischen Standpunkt, so könnte man natürlich sagen, dass diese Kunst nur schon durch ihr tatsächliches Vorhandensein und erst recht durch die Teilnahme, die sie in weiten Volkskreisen erweckt, gerechtfertigt sei, wobei es diesen Kreisen natürlich in erster Linie um die dargestellten Motive und erst in letzter Linie oder gar nicht um die Kunst zu tun ist. Aber es fragt sich, ob diese Malerei nicht doch auch von einer anderen, künstlerischen Seite her ihre Rechtfertigung findet.

Jede Kunst ist die Auseinandersetzung des betreffenden Künstlers und durch ihn einer bestimmten Zeit mit den Erscheinungen der Aussenwelt — denn auch wo Subjektives zum Ausdruck gebracht werden soll, muss es an irgendeinem aus der Umwelt bezogenen Substrat entwickelt werden, indem der Maler (oder Dichter, denn das Gesagte gilt für alle Künste) kritisch oder zustimmend zu bekannten Erscheinungen der Aussenwelt Stel-

lung nimmt. Bauern sind schon unzählige Male gemalt und fotografiert worden. Der Tatbestand ihres Vorhandenseins und ihrer Besonderheiten ist längst festgestellt, und kann auf mechanischem Weg mit weit geringerem Aufwand weiterhin konstatiert werden. Wenn ein Maler seine Zeit und seine Arbeit darauf wendet, diesen Tatbestand seinerseits festzuhalten, so spricht er damit unter dem Einsatz seiner Person das Urteil aus, dass ihm diese Tatbestände über ihr blosses Vorhandensein hinaus besonders wichtig sind, er beweist damit, dass er sie in einer Weise ernst nimmt, wie er es durch die Fotografie nie tun könnte, denn die Fotografie hat sozusagen weniger Gewicht. Das Leben der Walliser Bauern wird durch Biélers Malerei nicht nur als Faktum registriert oder als pittoreske Absonderlichkeit der Neugier des Publikums dargeboten, sondern recht eigentlich gefeiert und als schwerwiegende, ernst zu nehmende Angelegenheit dem Bewusstsein der Gegenwart eingepreßt. Dies scheint mir der Sinn jeder gegenständlich interessierten Malerei überhaupt zu sein: dem betreffenden Bildgegenstand ein bestimmtes Gewicht zu geben, ihn dadurch, dass man ihn als Gegenstand mehr oder weniger ernst nimmt, in die Skala der Werte einzuordnen, und darum wird jede Zeit von neuem das Bedürfnis haben, sich mit den Formen der Realität ausdrücklich auseinanderzusetzen, gleichgültig, ob zum ersten- oder zum tausendstenmal. Es ist, wir wiederholen es, ein ausserkünstlerisches Problem, um das es dabei geht, aber es ist ein fundamentales, allen artistischen Fachproblemen übergeordnetes Interesse: die Kunst, einschliesslich aller dieser Probleme, wird kulturell erst dadurch wichtig, dass sie auf allgemeine, also ausserkünstlerische Fragen Antwort gibt.

Und so wird man Ausstellungen, wie die von Biéler, mit Teilnahme und Respekt betrachten, ungeachtet einer gewissen Zwiespältigkeit, die manchen Bildern infolge ihrer starken Sachbezogenheit anhaftet. Es wäre Unsinn, diese Kunst gegen die moderne, rein artistisch orientierte Kunst auszuspielen, ebenso unsinnig aber, sie von jener her zu verwerfen. Sie hat nicht nur ihren berechtigten Platz im kulturellen Ganzen, sondern ihre besondere Würde und Mission im Sinn der Goethe-Zeile:

«Nicht nur Verdienst, auch Treue wahrt uns die Person.»

II. Die Ausstellung.

Dem Alter nach steht Biéler in der Mitte zwischen Hodler und Amiet und wie der letztere, so wandelt er sich aus tonigen, mehr malerischen Anfängen zu dem ornamentalen, linearen Stil des «Jugendstils», wie man diese Kunst um 1900, mangels einer besseren Bezeichnung, noch immer nennen muss, ohne dass damit die Nuance des Geringschätzigen verbunden sein dürfte. Die



Giov. Battista Tiepolo. Porträt
Venedig, Galeria Querini-Stampalia

einzelnen Figuren, Bäume, Häuser, werden gewissermaßen in ein das ganze Bildfeld überspinnendes Liniengewebe eingespinnen, die Farbe hat nur noch begleitende, illuminierende Funktion. Am reinsten ist dieser Stil in kleinen Bildern um 1907 ausgebildet, die vielleicht die einheitlichsten von Biéler überhaupt sind. Später wird die Malerei wieder farbiger, aber die Farbe haftet an der

einzelnen Form, sie ist oft schön durchmodelliert, aber sie setzt sich beziehungslos gegen die benachbarten Farbfelder ab, so dass nicht selten der Eindruck einer etwas harten, wenn auch gedämpften Buntheit entsteht. Gleichzeitig vergrößert sich das Format, ohne dass sich zugleich der Stil vom Illustrativ-Grafischen ins Freskenmässig-Lineare wandeln würde, so dass die grossen Formate nicht viel mehr geben als die kleinen. Vor jeder Reproduktion eines Piero della Francesca spürt man sofort, dass das Original überlebensgross sein muss, vor einer Biéler-Reproduktion ahnt dies niemand. Um so merkwürdiger, wie zwischen etwas zwiespältigen Bildern plötzlich wieder eines steht, das völlig rein klingt: «Die drei Schwestern der Braut», abgebildet im zitierten «Werk»-Heft, Seite 272.

Versuchen wir abschliessend die künstlerische Erscheinung Ernest Biélers ihrem Rang nach in das schweizerische Kunstleben einzureihen, so wird man vielleicht am ehesten an Albert Welti denken dürfen, der auch seine starke Teilnahme an ausserkünstlerischen Interessen mit künstlerischer Zwiespältigkeit bezahlte. Welti hatte viel mehr Phantasie, Biéler hat grössere Stilsicherheit. Dem Bildgegenstand nach berührt sich Biéler mit Anker, der noch einer Zeit angehört, die sich ungebrochener dem Gegenstand widmen konnte, ohne an künstlerischer Qualität einzubüssen. Die Ausstellung findet regen Zuspruch besonders aus der welschen Schweiz, und sie verdient diese Anerkennung als Heimatkunst im besten Sinn, als eine Malerei, die sich ganz in den Dienst der Heimat stellt, ohne das Heimatliche als Entschuldigung für einen Verzicht auf künstlerische Bemühung zu missbrauchen.

P. M.

Italienische Kunst in Belgrad

Hoch über den hellschimmernden Wasserflächen von Donau und Save, an der lärmig-froh bewegten Hauptstrasse, die Stadt und Festung Belgrad verbindet, zwischen den bescheidenen Behausungen aus der Türkenzeit und den modernen blitzenden Geschäftshausfronten, mitten in dem unausgeglichenen, fast amerikanischen Wesen einer aus bäuerlichen Verhältnissen zu mondänem Glanz aufstrebenden jungen Großstadt hat sich — auf kurze Zeit — ein fremder Vogel niedergelassen, wie aus Märchenland: «Die Ausstellung italienischer Bildnisse aller Zeiten».

Im ehemaligen königlichen Palast, dem heutigen Prinz-Paul-Museum, ist ein Geschoss hergerichtet worden, diese Kostbarkeit aufzunehmen.

Durch ein hohes, von Wachtposten flankiertes Parkgitter betritt man den Garten; unter dem jungen Grün

schwankender Zweige, zwischen knospenden Büschen römische Sarkophage, römische Altäre; Schrifttafeln, Meilensteine, Bruchstücke mit den stolzen römischen Majuskeln — denn auch dieser Boden, auch dieses Volk war ehemals eingeschlossen in die Pax Romana.

Am oberen Ende der Marmortreppe, die uns in das Ausstellungsgeschoss führt, hängen noch die Bänder in den jugoslawischen und den italienischen Farben, bei der Eröffnung zerschnitten, um den Zugang freizugeben — die Ausstellung eine politische Geste; doch statt metallischen Klangs der süsse vollströmende Ton erlesener Kunst.

Dieselbe Hand, die im Vorjahr die Tintoretto-Ausstellung in Venedig aufgebaut, ist auch hier wieder am Werk gewesen: alle Wände sind mit Samtstoff verhängt, dessen reiche Falten von der Decke bis auf den Boden herabfliessen. Wenige, kostbare Stücke in jedem Raum.