

Saal 5

Das Kunstmuseum St.Gallen verfügt über einen umfangreichen, qualitätsvollen Bestand an Schweizer Malerei der Epoche um 1900; in diesem Saal ist eine kleine Auswahl mit Schwerpunkt auf Ferdinand Hodler und Giovanni Giacometti zu sehen. Dazu gesellt sich ein Hauptwerk des Münchners Franz von Stuck. Eine Koje vereint Künstler aus der Westschweiz, die mit Ausnahme von Félix Vallotton heute nur mehr wenig gezeigt werden. Es folgen Vertreter der internationalen Klassischen Moderne vom Expressionisten Ernst Ludwig Kirchner über Paul Klee und das Bauhaus, den Surrealisten Max Ernst bis zu Ferdinand Gehr, dem Meister einer modernen kontemplativen Kunst.

Franz von Stuck: Symbolismus im Fin de Siècle

Als geadelter Malerfürst zählte Franz Ritter von Stuck (1863–1928) zu den glänzendsten Erscheinungen im München der Jahrhundertwende. Durch Arnold Böcklin in seinen literarisch orientierten, sinnfrohen Neigungen bestärkt, malte er kraftvolle Kriegerinnen, schelmische Faune, virile Kentaurer und verlockende nackte Damen – bedeutungsschwangerer Symbolismus in Reinkultur.

Das vom Künstler mehrfach behandelte Motiv der *Susanna im Bade* ist in St.Gallen mit der grossformatigen Hauptfassung aus dem Jahr 1904 vertreten. Zwei alte bärtige Männer bedrängen eine unbekleidete Frau, die im Wasser steht. Sie will sich vor den gierigen Blicken schützen, indem sie ein grosses Tuch hochhält. Auf gewitzte Weise thematisiert Stuck das Sehen: Die beiden Alten versuchen, hinter das Tuch zu äugen, Susanna möchte schauen, was die Alten machen, sieht aber ebenso wenig. Das schwarze Haar fällt über ihr verlorenes Profil, so dass sie auch nicht in die andere Richtung sehen kann, in die Richtung des Betrachters. Wir aber sehen sie, nolens volens, denn sobald wir das Bild, und wenn nur aus dem Augenwinkel, erblicken und den kraftvoll modellierten Rückenakt anschauen, sind wir bereits in der Rolle des Voyeurs.

Mit *Susanna im Bade* griff Stuck eine alttestamentliche Geschichte (Daniel 13,1–64) auf, die in der Malerei eine lange Darstellungstradition hat. Zwei angesehene alte Richter, die Susanna begehrt, lauerten ihr im Garten auf und beschuldigten sie, nach ihrer Zurückweisung, des Ehebruchs mit einem jungen Mann. Susanna wurde zum Tode verurteilt. Eine göttliche Eingebung ihres Gatten aber brachte die Wahrheit ans Licht, und die Alten bezahlten ihre Lüge mit der Hinrichtung. Die *Susanna*-Geschichte gilt als wegweisend in der Entwicklung der Rechtsprechung, da sie den zentralen Grundsatz der unabhängigen Zeugenbefragung einführt: Die Alten hatten nämlich, einzeln verhört, widersprüchliche Angaben zum angeblichen Tatort gemacht. Aktuell können wir nicht umhin, die biblische Episode als Prototyp eines MeToo-Falls zu sehen.

Ferdinand Hodler und die frühe Schweizer Moderne

Ferdinand Hodler (1853–1918) hat in der Schweiz der Moderne den Weg bereitet. Mit ihm erfuhr die Schweizer Malerei um die Jahrhundertwende erstmals internationale Anerkennung.

Berühmtheit erlangte Hodler durch seine symbolistischen Figurenkompositionen (die zur Zeit nicht ausgestellt sind), insbesondere aber auch durch seine Landschaftsmalerei. Mit den Mitteln der Frontalität und Symmetrie, seinem hauptsächlichsten Kompositionsprinzip seit den 1890er Jahren, versuchte der Künstler die Ansprüche an eine realistische und zugleich ornamentale Gestaltung zu vereinen. So reduzierte er das berühmte *Breithorn* (1911) radikal auf den Gipfel, den er gleichsam nah heranzoomte und dabei den Bildausschnitt hochschob. Durch kräftige Pinselstriche baut sich die Tektonik des Felsmassivs auf und gipfelt in einem wuchtigen Bergrücken, über den sich ein hoher, leuchtend blauer Himmel wölbt: der Berg als Symbol der erhabenen Alpenlandschaft, der Himmel als Sinnbild des Universums. Hodler spricht von „Parallelismus“ und meint damit auch eine philosophische Auffassung: Das Ziel seiner Kunst sei es, durch Symmetrien und Wiederholungen die innere Ordnung der Natur und des Kosmos sichtbar werden zu lassen.

Näher der traditionellen Alpenmalerei scheint eine Komposition wie *Das Kiental mit Blüemlisalp* (1902). Kurz nach der Jahrhundertwende und noch vor Hodlers grossem Erfolg in Wien 1904 ent-

standen, zeigt das Bild den weit gefassten Blick von erhöhtem Standort hinab ins Tal und zugleich hinauf zum fernen Bergmassiv. Typische Elemente des Jugendstils sind die ornamental aufgefassten Geländelinien, die Gliederung in grosse, kontrastierende Flächen und der Einsatz von graphisch-linearen Strukturen, namentlich für die Vegetation. Überraschend und kühn wirkt die fast hälftige diagonale Teilung des quadratischen Bildformats durch einen Wiesenhang, der die symmetrisierte Gestaltung von Bergmassiv und Wolkenkranz im Hintergrund konterkariert: „Wenn man das Glück hat, den richtigen Standort zu finden, dann ist das Bild schon zum grossen Teil komponiert.“

Manche seiner Landschaftsmotive erfreuten sich so grosser Nachfrage, dass Hodler auf Bestellung mehrere Varianten einer bestimmten Komposition malte. Dies trifft ganz besonders auf die Ansicht der Stockhornkette zu. Eine konturierende Linienführung sowie die kontrastreich und zugleich nuanciert gestaltete Gegenlichtsituation, die eine kraftvolle Spiegelung der Berge im Wasser zur Folge hat, verleihen der um 1913 entstandenen Fassung von *Thunersee mit Stockhornkette* eine intensive, symbolhafte Stimmung.

Das etwa gleichzeitig gemalte *Bildnis Madame Loup* (1912) ist ein Beispiel für Hodlers „freie“ Porträtmalerei. Beim Modell soll es sich um eine Genfer Revuetänzerin handeln; sie hat den Künstler zu einem erstaunlichen Gemälde inspiriert, das in der rauen Pinselührung und der auf einen dominierenden Rotton gestimmten Farbgebung fast experimentell anmutet.

Mit Hodler hatten sich mehrere Generationen jüngerer Künstler auseinanderzusetzen – und sich von seinem übermächtigen Einfluss zu befreien. Das *Selbstbildnis* (1916) von Edouard Vallet (1876–1929) steht ganz offensichtlich unter dem Eindruck der „Stilkunst“ Hodlers. Jedoch fand Vallet im Wallis Motive und Themen für ein eigenständiges Werk, das dem Alltagsleben und den Bräuchen in der Bergwelt einen archetypischen und monumentalen Charakter verleiht. (Die umfangreiche Werkgruppe des Kunstmuseums ist zur Zeit nicht ausgestellt.)

Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts schuf der Bergeller Giovanni Giacometti (1868–1933) eindruckliche Werke in flackernder „Fleckenmalerei“ wie das Bildnis des Bauern *Giovanin de Vöja* (1907), ein damals ausgesprochen modernes Bild, das gleich im Jahr der Entstehung aus einer Ausstellung im Kunstmuseum St.Gallen für die Sammlung erworben wurde. Die gestalterische Grundlage ist der Komplementärkontrast: Vor leuchtend gelbem Grund, auf den sein „bewegter“ Schlagschatten fällt, erscheint der Mann in blauem Kittel und mit schwarzem Hut – „und doch weist er keinen einzigen (...) schwarzen Flecken auf“, wie der Rezensent der St.Galler Nachrichten bewundernd feststellte. Es zeigt sich hier Giacomettis souveräne Verarbeitung von Einflüssen der französischen Avantgarde, insbesondere spürbar wird die intensive Beschäftigung mit Vincent van Gogh. Das Sehen in Farbkontrasten, bereits von Delacroix entdeckt und von den Postimpressionisten zum Credo erhoben, wird zur Basis für die Schweizer Moderne nach Hodler. Zusammen mit Cuno Amiet (dessen frühe Werke zur Zeit nicht gezeigt werden) zählt Giacometti zu den ersten, die hierzulande die Neuerungen aufnahmen und einen eigenständigen Kolorismus schweizerischer Prägung entwickelten. Speziell Amiet wirkte bald seinerseits als wichtiger Wegbereiter und Vermittler, indem er der expressionistischen deutschen Künstlergruppe „Die Brücke“ beitrug und dort seine Kenntnisse und Verbindungen einbrachte.

Giacometti wurde vor allem durch seine Landschaftsbilder mit Bergeller und Engadiner Motiven bekannt. Bemerkenswert differenziert evozierte er in *Vorfrühling im Bergell* (1922) die Atmosphäre des langsam weichenden Winters. In feinen Farbabstufungen entfaltet sich ein lebendiges Spiel von Lichtreflexen und farbigen Schatten, das die stimmungshaften Komponente des Naturerlebnisses überzeugend zu vermitteln vermag.

In der Nachfolge des ornamentalen Symbolismus, den er um die Jahrhundertwende in Paris kennengelernt hatte, führte Giovanni Cousin Augusto Giacometti (1877–1947) die Abstraktion bis zur faktischen Gegenstandslosigkeit. Er strebte eine aus dem Pointillismus weiterentwickelte, neue Auffassung und Wirkung von Farbe an. Wie Mosaiksteine trug er Ölfarbe mit dem Spachtel auf, wobei zwischen den pastosen Farbflecken meist der helle Grund der Leinwand mitwirkt. So entstanden Bilder wie *Fantasia coloristica* (1913), eine reine Erscheinung von Licht und Farbe, die das gegenständliche Vorbild vollkommen zurücktreten lässt.

Figurative Positionen in der Westschweiz

Eine Gegenposition zu Hodler und den Koloristen nimmt Felix Vallotton (1865–1925) ein. Schon als 17-Jähriger übersiedelte er nach Paris. Während der 1890er Jahre war er zwar durch seine Mitgliedschaft in der Künstlergruppe „Les Nabis“ Teil der postimpressionistischen französischen Avantgarde. Seine damaligen, einflussreichen Holzschnitte bestechen durch präzise, grosszügige Gliederung der Bildfläche und extreme Hell-Dunkel-Kontraste, Stilzüge, die in dem gleich nach der Jahrhundertwende gemalten Strassenbild *Ruelle à Nice* (1901) nachwirken. Bald jedoch wandte sich Vallotton von den aktuellen Strömungen ab und knüpfte wieder bei jener sachlich-kühlen Darstellungsweise an, die er bereits in seiner Frühzeit gepflegt hatte und die aus dem Studium einerseits der altdeutschen Malerei, insbesondere Holbeins, und andererseits Ingres' sowie Puvis de Chavannes' hervorgegangen war. Seit 1910 malte er, in konsequenter Ablehnung der avantgardistischen Tendenzen zur Formauflösung, in einem spröden Stil, der durch klare Umrisslinien, flächig beruhigte Modellierung und matte Oberflächenstruktur charakterisiert ist. Diesen „style aigre“ vertritt exemplarisch das Damenbildnis *La robe de velours* (1911). Die perfekt austarierte Haltung, das harmonische Gleichgewicht von Kontur- und Binnenlinien, das gediegen-zurückhaltende Kolorit mit wenigen kräftigen Farbakzenten, die dem Betrachter geltende Aufmerksamkeit der Porträtierten, ja überhaupt das gesamte Setting – das sind Merkmale, die Vallotton als modernen Ingres erscheinen lassen.

René Auberjonois (1872–1957) und Wilhelm Gimmi (1886–1965) gehörten um die Mitte des 20. Jahrhunderts zu den bekanntesten figurativ arbeitenden Schweizer Malern. Insbesondere Auberjonois war durch seine Teilnahmen an der Biennale di Venezia (1948) und an der documenta in Kassel (1955, 1964) auch international präsent. Heute ist es um beide vergleichsweise still geworden. Beide hatten sie eine von der französischen Avantgarde geprägte Frühphase, in der sie zu Lösungen unter dem Eindruck der verschiedenen postimpressionistischen Stile und später des Kubismus fanden. Auberjonois studierte seit 1908 Cézanne, den kubistischen Picasso, Modigliani und die naiv-direkte Auffassung des Douanier Rousseau. Gimmi war Mitglied der avantgardistischen Schweizer Künstlergruppe „Der Moderne Bund“, der auch Hans Arp und Paul Klee angehörten und deren Gründung 1911 in Weggis den Aufbruch der Moderne in der Schweiz markiert. Die Gemälde im Kunstmuseum St.Gallen sind qualitätsvolle, gültige Beispiele ihrer Malerei aus späteren Schaffensphasen. Bei Gimmi *Demi-nu de dos* (1932) fällt die Konstruktion der menschlichen Figur, die gleichsam in die Bildebene gezwungen wird, auf, ebenso der kleinteilige Pinselstrich, der die Fläche einheitlich strukturiert – Lektionen, die auf Paul Cézanne zurückgehen. Ähnliches gilt für Auberjonois' Darstellung der Tänzerin *Josephine Baker* (um 1940), die zwar in voller Aktion und ausholender Gestik auftritt, aber dennoch im Bildfeld fest verankert scheint. Das die Bildfläche einheitlich überziehende, düstertonige Kolorit ist typisch für den Künstler und kennzeichnet auch *La mort du taureau (Les Capes)* (1950). Die Verlorenheit des sterbenden Tieres steigert Auberjonois zu einer existenziellen Chiffre, die unabhängig vom Motiv ein Grundthema seines Schaffens ist.

Im Jahr 1932 organisierte der Kunsthändler Max Kaganovitch für Cuno Amiet (1868–1961) eine Ausstellung in der Pariser Galerie Georges Petit. Nach dem Verlust zahlreicher, auch wichtiger früher Werke beim Brand des Münchner Glaspalasts im Vorjahr bedeutete dies einen Neuanfang. Fortan malte der Künstler bis 1939 jeweils während der Sommermonate in der französischen Hauptstadt. Neben zartfarbigen Stadtlandschaften entstanden vor allem weibliche Akte und Figurenbilder, darunter 1933 das Gemälde *Ida, russische Sängerin in Paris*.

Expressionismus, Bauhaus, Surrealismus

Als dominante Persönlichkeit der Künstlergruppe „Die Brücke“ war Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938) entscheidend beteiligt am Aufbruch des Expressionismus in Deutschland. Auf die hektischen Grossstadtjahre folgte eine Werkphase, die durch seine Begegnung mit der Bergwelt bestimmt war. Nach einer schweren Erkrankung im Krieg zog sich der Künstler zur Genesung nach Davos zurück und schuf dort sein durch die Landschaft und ihre Bewohner inspiriertes Spätwerk (*Der Alpaufzug*, 1918–19, eines der eindrücklichsten Gemälde jener Jahre, ist derzeit an das Kunstmuseum Basel ausgeliehen). In seiner flächig-beruhigten Malweise kündigt der *Bahnhof Davos* (1925) Kirchners letzte, stark abstra-

hierende Stilphase an. Das von heftigen Primär- und Sekundärfarben sowie entsprechenden Kontrasten geprägte Gemälde veranschaulicht das Eindringen der Technik in die Bergwelt – mit hochgetürmten Hotelsiedlungen und elektrifizierter Lokomotive.

Walter Kurt Wiemken (1907–1940) verkehrte Mitte der 1920er Jahre im Kreis von Kirchner-Schülern, die sich in Basel zur Künstlergruppe „Rot-Blau“ zusammengeschlossen hatten. Eine expressionistische Haltung spricht aus dem in gestischem Duktus gemalten Bild *Der Musikant* (1931), während das grossformatige Hauptwerk *Meeresgrund* (1934) die Beschäftigung mit dem Surrealismus sowie mit Pablo Picasso erkennen lässt. Die horizontale Gliederung in Streifen, und mithin in Zonen der Helligkeit und der Finsternis, ist kennzeichnend für Wiemkens Ikonographie, die gezielt Gegensätze – arm und reich, gesund und krank, Leben und Tod, Krieg und Frieden, Teufel und Engel – zu veranschaulichen sucht, wobei die Darstellungsweise häufig ins Phantastische und Groteske drängt.

Max Ernst (1891–1976) war 1919 zusammen mit Hans Arp und anderen Mitbegründer der Kölner Dada-Gruppe. 1922 zog er nach Paris, wo er sich dem Kreis der Surrealisten um André Breton anschloss. Aus diesen richtungsweisenden Jahren stammt das kleine Bild *Forêt lune* (um 1924). Der Künstler hat das Thema „Wald und Gestirn“ in zahlreichen Bildfindungen variiert, wobei häufig seine spezielle Technik der Grattage zur Anwendung kam. Dieses Verfahren, das durch Kratzen und Schaben auf reliefartiger Unterlage tieferliegende Farbschichten freilegt und neue Strukturen hervorbringt, entsprach dem surrealistischen Bekenntnis zu Unvorhersehbarkeit und Zufall, zum Wirken des Unbewussten unter Ausschaltung rationaler Autorschaft. Wald und Mond waren spätestens seit der Romantik ein deutsches Thema par excellence, mit vielschichtigen Verweisen auf mystische, politische und patriotische Inhalte. Es war einem Dadaisten vorbehalten, ein derart mit Bedeutung überladenes Thema neu zu sehen.

Paul Klee (1879–1940) vereint das Konstruktive und dessen geometrische Ordnung mit dem Zufälligen, Phantastischen, gar Chaotischen. Er sucht das Gleichgewicht zwischen autonomer Form und Gegenständlichkeit, wo die Bildgestalt nicht auf eine äussere, sondern auf eine innere Wirklichkeit Bezug nimmt. Solch vielschichtige Referenzen finden sich in der konzentrierten Werkgruppe, die das Kunstmuseum St.Gallen einer Schenkung von Erna und Curt Burgauer verdankt. Einen Höhepunkt bildet das feingliedrige *Tänzerpaar*, das 1923 während Klees Lehrtätigkeit am Bauhaus in Weimar entstanden ist. Das Bildgeviert scheint durch fein abgestufte Farbflächen in freiem Raster gegliedert, aus dem sich zwei puppenhafte Figuren herausbilden. Sie erinnern an Notenschlüssel und lassen damit das musikalische Bildthema subtil anklingen.

Am Bauhaus unterrichtete in den 1920er Jahren auch Oskar Schlemmer (1888–1943). Obwohl gewissermassen ein Ausschnitt aus seinen umfangreichen Kompositionen, bringt das Kleinformat *Grosser Profilkopf und kleiner Kopf von hinten* (1935) das künstlerische Hauptinteresse des Malers, Bildhauers und Bühnenbildners schlagend auf den Punkt: die Stellung der menschlichen Figur im Raum. Das mächtige Profil – es scheint das enge Bildfeld zu sprengen – lässt durch den gewaltigen Grössensprung den geometrisierten Hinterkopf der zweiten Figur in weiter Ferne erscheinen. Gleichzeitig aber binden die souverän gesetzten Überschneidungen und das kalkulierte Ineinandergreifen von Positiv- und Negativformen das Bild zurück in die Fläche.

An der Stuttgarter Akademie lernte Schlemmer 1911 Otto Meyer-Amden (1885–1933) kennen, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verbinden sollte. Ein umfangreicher Briefwechsel belegt die Wirkung, den dieser über Schlemmer auf die Bauhauslehre ausübte. Für sich spricht auch die offensichtliche Nähe vieler ihrer Werke. Meyer-Amden verbrachte seine Kindheit im Bürgerlichen Waisenhaus in Bern, und verschiedene Motivreise seines Schaffens gehen auf jene Jahre zurück. Das Schulbild *Vorbereitung* (um 1920) – es zeigt die Morgenandacht der Zöglinge im Speisesaal – stammt aus einem umfangreichen Werkzyklus, der den Künstler während eines Jahrzehnts beschäftigte. „Cubik... Konzentration... Kontrolle, Ort, Ordnung“, notierte er auf eine der zahlreichen Studien. Die Aufschrift verdeutlicht, wie bewusst und konsequent Meyer-Amden die bildnerische Abstraktion im Einklang mit der Thematik der Gemeinschaft vorangetrieben hat: Tische, Köpfe, Körper, Psalmenbücher sind bloss noch hellere Flecken auf dunklem Grund, aufgereiht in rhythmischen Horizontalen. Die Kohärenz – formal und inhaltlich – liegt in der Komposition, jenseits aller Abbildhaftigkeit.

Vor allem als Maler sakraler Bildthemen international bekannt geworden ist der St. Galler Ferdinand Gehr (1896–1996). Sein Schaffen durchmisst das ganze 20. Jahrhundert, setzt in den Zwanzigerjahren ein mit einer reduzierten, an Henri Matisse geschulten Formensprache, führt in den Nachkriegsjahren zu den monumentalen Bildprogrammen für zeitgenössische Sakralräume und findet einen letzten Höhepunkt im Spätwerk. Das frühe Fresko *Menschwerdung II* (1936) besticht durch seine leuchtende Farbigekeit und die an der Moderne orientierte Formensprache, die immer auch als Symbol zu verstehen ist für eine grundlegende spirituelle Botschaft.

Saal 5

Franz von Stuck: Symbolismus im Fin de Siècle

Franz von Stuck

Tettenweis 1863–1928 München

Susanna im Bade, 1904

Öl auf Leinwand, 134,5 x 98 cm

Mit Beiträgen der Herren Christian Fischbacher-Anderes, Léopold Iklé, Arnold Mettler-Specker, Hans Mettler-Weber und Eduard Sturzenegger erworben 1913

Ferdinand Hodler und die frühe Schweizer Moderne

Edouard Vallet

Genf 1876–1929 Cressy-Onex (Confignon)

Selbstbildnis, 1916

Öl auf Leinwand, 65 x 46 cm

Erworben 1917

Ferdinand Hodler

Bern 1853–1918 Genf

Bildnis Madame Loup, 1912

Öl auf Leinwand, 53,5 x 37 cm

Dauerleihgabe der Simon und Charlotte Frick-Stiftung 2014

Ferdinand Hodler

Bern 1853–1918 Genf

Das Breithorn, 1911

Öl auf Leinwand, 70,5 x 76,5 cm

Dr. Max Kuhn-Stiftung 1972

Ferdinand Hodler

Bern 1853–1918 Genf

Das Kiental mit Blüemlisalp, 1902

Öl auf Leinwand, 84,5 x 85,5 cm

Depositum der Gottfried Keller-Stiftung, Bundesamt für Kultur, Bern, 1940

Ferdinand Hodler

Bern 1853–1918 Genf

Thunersee mit Stockhornkette, um 1913

Öl auf Leinwand, 63 x 85 cm

Dauerleihgabe der Simon und Charlotte Frick-Stiftung 2014

Giovanni Giacometti

Stampa 1868–1933 Glion
Bildnis einer Bäuerin, 1911
Öl auf Leinwand, 40 x 40 cm
Dr. Max Kuhn-Stiftung 1972

Giovanni Giacometti

Stampa 1868–1933 Glion
Bildnis eines Mannes in blauem Kittel, 1912
Öl auf Leinwand, 40 x 40 cm
Dr. Max Kuhn-Stiftung 1972

Giovanni Giacometti

Stampa 1868–1933 Glion
Giovanin de Vöja, 1907
Öl auf Eternit, 62 x 47 cm
Erworben 1907

Giovanni Giacometti

Stampa 1868–1933 Glion
Vorfrühling im Bergell, 1922
Öl auf Leinwand, 64,5 x 60 cm
Dr. Max Kuhn-Stiftung 1972

Figurative Positionen in der Westschweiz**Félix Vallotton**

Lausanne 1865–1925 Paris
La robe de velours, 1911
Öl auf Leinwand, 81 x 65,5 cm
Dauerleihgabe der Simon und Charlotte Frick-Stiftung 2014

Félix Vallotton

Lausanne 1865–1925 Paris
Ruelle à Nice, 1901
Öl auf Karton, 68 x 53 cm
Kunstverein St.Gallen, aus dem Max Müller-Mettler-Legat erworben 1951

René Auberjonois

Lausanne 1872–1957 Lausanne
Josephine Baker, um 1940
Öl auf Leinwand, 45,5 x 56 cm
Ernst Schürpf-Stiftung, erworben 1978

René Auberjonois

Lausanne 1872–1957 Lausanne
La mort du taureau (Les Capes), 1950
Öl auf Leinwand, 49 x 57 cm
Ernst Schürpf-Stiftung, erworben 1967

Wilhelm Gimmi

Zürich 1886–1965 Chexbres

Demi-nu de dos, 1932

Öl auf Leinwand, 73 x 60 cm

Depositum der Schweizerischen Eidgenossenschaft, Bundesamt für Kultur, Bern
aus Mitteln der Gleyre-Stiftung erworben 1936

Cuno Amiet

Solothurn 1868–1961 Oschwand

Ida, russische Sängerin in Paris, 1933

Öl auf Leinwand, 73 x 60 cm

Depositum der Schweizerischen Eidgenossenschaft
Bundesamt für Kultur, Bern, 1934

Augusto Giacometti

Stampa 1877–1947 Zürich

Fantasia coloristica, 1913

Öl auf Leinwand, 142,5 x 142 cm

Ernst Schürpf-Stiftung, erworben 1961

Expressionismus, Bauhaus, Surrealismus**Ernst Ludwig Kirchner**

Aschaffenburg 1880–1938 Frauenkirch bei Davos

Bahnhof Davos, 1925

Öl auf Leinwand, 110 x 130 cm

Kunstverein St.Gallen, aus dem Henri Debrunner-Legat erworben 1955

Paul Klee

Münchenbuchsee 1879–1940 Muralto

Kakteen und Tomaten, 1912

Tempera und Öl auf Karton, 33 x 44 cm

Kunstverein St.Gallen, aus dem Max Müller-Mettler-Legat erworben 1949

Walter Kurt Wiemken

Basel 1907–1940 bei Castel San Pietro

Der Musikant, 1931

Öl auf Leinwand, 89 x 63 cm

Ernst Schürpf-Stiftung, erworben 1961

Walter Kurt Wiemken

Basel 1907–1940 bei Castel San Pietro

Meeresgrund, 1934

Öl auf Leinwand, 148 x 179 cm

Depositum der Gottfried Keller-Stiftung, Bundesamt für Kultur, Bern
und der Ernst Schürpf-Stiftung, erworben 1976

Max Ernst

Brühl bei Köln 1891–1976 Paris

Forêt lune, um 1924

Öl auf Leinwand, 25 x 18,5 cm

Schenkung Erna und Curt Burgauer 1999

Paul Klee

Münchenbuchsee 1879–1940 Muralto

Tänzerpaar, 1923

Aquarell auf Papier, 20,5 x 15,5 cm

Schenkung Erna und Curt Burgauer 1999

Oskar Schlemmer

Stuttgart 1888–1943 Baden-Baden

Grosser Profilkopf und kleiner Kopf von hinten, 1935

Öl auf Ölpapier, 23 x 20,3 cm

Schenkung Erna und Curt Burgauer 1986

Otto Meyer-Amden

Bern 1885–1933 Zürich

Sitzender in der Kirche

Öl auf Leinwand über Holz, 32,5 x 24 cm

Ernst Schürpf-Stiftung, erworben 1962

Otto Meyer-Amden

Bern 1885–1933 Zürich

Vorbereitung, um 1920

Öl auf Papier über Karton, 31 x 43 cm

Depositum der Gottfried Keller-Stiftung, Bundesamt für Kultur, Bern

und der Ernst Schürpf-Stiftung, erworben 1983

Ferdinand Gehr

Niederglatt 1896–1996 Altstätten

Menschwerdung II, um 1936

Fresco, 60 x 74 cm

Schenkung des Künstlers 1988

Ferdinand Gehr

Niederglatt 1896–1996 Altstätten

Himmel und Erde, 1936

Fresko, 61 x 71 cm

Leihgabe aus Privatbesitz 2001